SZEKSPIR

WŁADYSŁAW TARNAWSKI
PROF. LITERATURY ANG. NA UNIW. J. K. WE LWOWIE

SZEKSPIR

KSIĄŻKA DLA MŁODZIEŻY I DLA DOROSŁYCH

LWÓW
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
1931

Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
pod zarządem Kazimierza Figwera

I.

Rzecz, która rozstrzygająco wpłynęła na bieg mego życia, zaszła przed laty trzydziestu kilku. Dokładnej daty nie umiem podać. Byłem wtedy chłopcem zdrowym, rozwijającym się normalnie, może na swój wiek trochę przedwcześnie rozbudzonym umysłowo i może trochę rozpieszczonym. Poznana niedawno tajemnica składania liter w wyrazy popychała mnie ku książkom, które wywierały na mnie dziwny urok — rys zresztą łatwo zrozumiały u dziecka, chowającego się w mieście i nie posyłanego do publicznej szkoły.

Wieczór zimowy dłużył się niezwykle. Wyczerpałem wszelkie rozrywki i plątałem się z kąta w kąt, nudząc matkę, aby mi coś wymyśliła. Była zajęta i niecierpliwiła się nieco, lecz ja z właściwym dziecku egoizmem nie przestawałem jej dręczyć. Wreszcie widocznie wpadła na sposób zapewnienia sobie na czas jakiś spokoju: „Nie przeszkadzaj mi teraz, a kiedy skończę robotę, dam ci za to do oglądania takie obrazki, jakich jeszcze nigdy nie widziałeś".

Poskutkowało. Zapowiedź oddziałała silnie na moją wyobraźnię. Wszakże tyle widziałem już obrazków — a przecie te mają być czemś odmiennem, czemś bez porównania piękniejszem! Czas wlókł się jeszcze powolniej, ale ja nie odzywałem się ani słówkiem. Aż przyszła chwila gorąco oczekiwana. Matka wyjęła z bibljoteki cztery duże tomy w suto złoconych oprawach i położyła je przede mną.

Tego dnia musiano mnie parę razy wołać do wieczerzy i parę razy napędzać do spania, bo wypraszałem sobie „jeszcze kwadransik", „jeszcze pięć minut", „jeszcze minutkę". A gdy złożyłem na poduszce rozpaloną głowę, długo nie mogłem zasnąć. Tańczyły mi przed oczyma dziwne postaci — to trzy potworne wiedźmy, wsparte na długich kijach i wpatrzone w dymiący kocioł; to szpetny garbus, klęczący z odkrytą piersią przed piękną kobietą, która trzyma w ręku nagi miecz i jakby namyśla się, czy ugodzić; to starzec

z ogromną siwą brodą, wyciągający ręce ku zygzakom błyskawic i wijący się u jego stóp chłopak w czapce z dzwonkami; to cała komnata trupów — między niemi jeden, którego głowa bezwładnie zwiesza się ze stopni tronu powyżej jakby toczącej się jeszcze korony, i drugi o szlachetnych rysach, w czarnym stroju, podnoszony z ziemi przez głęboko strapionego mężczyznę, który obraca głowę ku wejściu i ku wchodzącym w stal zakutym rycerzom; to postać człowieka z oślą głową, z którą rozmawiają drobne, wdzięczne istotki, siedzące na łodydze kwiatu; to rozparty w krześle stary grubas i stojący przed nim smukły młody człowiek, obaj o wyrazie twarzy, równocześnie nacechowanym pewnością siebie i figlarnym — i całe mnóstwo innych obrazów, równie silnie podniecających dziecięcą wyobraźnię.

Na drugi dzień pierwszą moją czynnością było zobaczyć, czy cudowne księgi leżą tam, gdzie je zostawiłem wieczorem. Odniesiono je do szafki. Ale znałem już miejsce, więc zaraz nie bez trudu wszystkie cztery wywlokłem. I nie pozwoliłem się już pozbawić prawa ich przeglądania.

Pamięć wzrokowa umożliwiła mi przedewszystkiem sprawdzenie, czy najbardziej fascynujące z zapamiętanych rycin dalej są, gdzie były. Potem zacząłem systematyczne badanie, zwracając uwagę i na zadrukowane kartki. Przekonałem się, że jest w tem wszystkiem jakiś system. Litery podobne były do znanego mi alfabetu, a jednak nie takie same — jakby powykręcane. Na okładce każdego tomu wypisane były u góry — na szczęście temi samemi głoskami, jakich mnie uczono, „*Shakespeare's Werke*" i przeczytałem to, naturalnie ściśle wedle zasad polskiej ortografji. Te same dwa wyrazy rozeznałem w dłuższym napisie na jednej z pierwszych kartek każdej książki i tym sposobem nauczyłem się paru gotyckich liter, bodaj że podobnie odcyfrowano hieroglify egipskie [1]). Zauważyłem potem, że jedno i te same postaci powtarzają się w szeregu następujących po sobie rycin. Stwierdziłem, że w obrębie tomów istnieją drobniejsze całości, że po dużej, całą stronę zajmującej ilustracji, która ma u dołu napis w łacińskim alfabecie, następuje kilka stron, pokrytych jednakowym drobnym drukiem,[2]) a potem

---

[1]) Odczytanie hieroglifów umożliwił kamień, znaleziony podczas wyprawy egipskiej Napoleona, z tym samym tekstem, wypisanym trzykrotnie — alfabetem greckim i dwoma egipskiemi.

[2]) Wstępy krytyczne.

idzie druk inny, nieco większy i upstrzony gęsto jeszcze większemi, grubiej odbitemi wyrazami[1]). Stwierdziłem dalej, że co kilka kartek jest na górze strony niewielki obrazek, pod obrazkiem dwa ogromne wyrazy, a drugi z nich stale się powtarza. Czytając mylnie ozdobne gotyckie *A* na jego początku, przyszedłem do przekonania, że brzmi on „*Kufzug*“[2]).

Długo i głęboko rozmyślałem nad tem wszystkiem, aż poczułem, że sam nic nie wymyślę, i udałem się do matki. Dowiedziałem się wnet, co to jest dramat i akt. Dowiedziałem się również, że cztery cudowne tomy zawierają dzieła Szekspira i że choć dzieła te przetłumaczone są na język niemiecki, to Szekspir był Anglikiem i pisał po angielsku. Zachęcony temi objaśnieniami, zacząłem pytać się o znaczenie poszczególnych rycin, ale matka nie objawiła ochoty do dalszego wykładu: „I takbyś nie zrozumiał. Poczekaj, aż podrośniesz“.

Pozostawiony samemu sobie, nie dałem jednak za wygraną. Moją ulubioną rozrywką stało się wiązanie obrazków w cykle dziwacznych historyj. Najtrudniej dawały się do nich dostosować małe symboliczne ryciny, umieszczane przez ilustratora najczęściej na końcach aktów. Rozmyślałem nad niemi często całemi godzinami. Stąd tak głęboko wryły mi się w pamięć, że dziś jeszcze staje mi przed oczyma to lis, szczerzący zęby nad koroną i berłem, to ociekające krwią sztylety, to składające się do strzału amorki. Nareszcie ktoś, litując się nad memi daremnemi dociekaniami, wyjaśnił mi z wielkim mozołem, co to jest symbol, i wywołał przewrót w mej interpretacji.

Znajomość języka niemieckiego, której tymczasem nabywałem, umożliwiła mi zrozumienie tu i owdzie jakiegoś wyrazu, a nawet i zdania. Zaczęło się prostowanie błędów w mych fantastycznych historjach szekspirowskich — i naturalnie wpadanie w nowe błędy. Trudno mi dziś uzmysłowić sobie, ile żmudnej pracy naiwnego, niewygimnastykowanego umysłu włożyłem w te ryciny. Ale tem milszemi i bliższemi stawały mi się z dniem każdym.

Aż pewnego razu nastąpił przełom. Było to kiedyś z początkiem przedgimnazjalnych wakacyj. Wpadł mi w ręce przysłany na okaz pierwszy zeszyt zaczynającego wychodzić nowego p o l s k i e g o wy-

---

[1]) Nazwiska osób przemawiających.

[2]) *Aufzug* = akt (dramatu).

dania Szekspira. Zawierał blisko trzy akty „Romea i Julji“. I tu nie wszystko było zrozumiałe, ale treść dawała się mniej więcej uchwycić. Niestety rodzice nie zaprenumerowali wydawnictwa. Wnet jednak odkryłem je w domu stryja i zacząłem pilnie wyzyskiwać każdą bytność u niego. Złapano mnie zatopionego w Szekspirze i uznano — zresztą zupełnie słusznie — że to lektura dla mnie przedwczesna. Pamiętam, jak oblewałem ten zakaz gorzkiemi łzami. Byłem naogół dzieckiem posłusznem, lecz w tym wypadku pokusa przerastała mą cnotę. Z bijącem sercem czaiłem się koło fortepianu, na którym leżał Szekspir, czekałem cierpliwie na chwilę, kiedy towarzystwo, zajęte rozmową, nie będzie na mnie zwracało uwagi, chwytałem ukradkiem dawno upatrzony zeszyt, ukrywałem go pod szkolnym mundurkiem i bez zbytniego pośpiechu, z niewinną miną wynosiłem się w najskrytszy kąt ogrodu. Fascynację powiększył teraz urok zakazanego owocu i urok pierwszej tajemnicy dziecka.

Wkrótce potem w domu innych krewnych odkryłem całego Szekspira w starem wydaniu Kraszewskiego. I tu były ilustracje — ale o ileż mniej piękne od owych dawniej poznanych obrazków Sir Johna Gilberta! Miały jednak i dobrą stronę — można było czytać pod pozorem oglądania.

Jedna po drugiej waliły się w gruz owe wysnute z rycin historje, ustępując miejsca prawdziwym, a choć główny urok miały dla mnie losy bohaterów Szekspira, to przecież przy sposobności coraz częściej zwracałem uwagę na charaktery, na dziwne, obce tło obyczajowe, na polot i dowcip, nawet na piękno wysłowienia.

Przed końcem drugiej klasy, znałem już wszystkie dramaty, ale i nadal nie ustawałem w ich studjowaniu. Były dla mnie jakgdyby świątynią, do której chroniłem się przed codziennem życiem. Były talizmanem, którego posiadanie stawiało mnie gdzieś wysoko ponad kolegami i rówieśnikami, może nie znającymi Szekspira nawet z nazwiska. Były szkołą myślenia i estetycznego odczuwania. Były mikrokosmem[1]), mówiącym mi o życiu i ludziach.

Znałem je po polsku. Po jakimś czasie zacząłem czuć coraz wyraźniej, że to lub owo zdanie w przekładzie jest jakieś ciężkie, niezgrabne, niezdarne. Zacząłem tęsknić za oryginałem, marzyłem o tem,

---

[1]) Małym światem, zamkniętym w sobie, a jednak odzwierciedlającym rysy wszechświata (wedle pojęć średniowiecznej filozofji takim światkiem był człowiek).

aby z poetą porozmawiać w jego własnej mowie. Zadziwiłem wszystkich zapałem, z jakim wziąłem się do nauki angielskiego. W dwa lata później, pod drzewkiem, które przystroiłem dla młodszej siostry, leżał Szekspir w oryginale.

Ale może za dużo tych osobistych wspomnień. Postaram się je skrócić. Minęły dni dziecięcych uniesień, złudzeń i marzeń, przyszło życie ze swemi różami i cierniami, przyszła znajomość świata, już nie wyczytana z książek, lecz zdobyta wśród twardej rzeczywistości, przyszły grzechy i zasługi, klęski i zwycięstwa. Lecz „młodość jest rzeźbiarką, co wykuwa żywot cały". Gwiazda, rozświecająca niebo mego dzieciństwa, już nigdy nie zgasła. Gdy otrzymywałem dyplom doktorski na podstawie pracy o polskich przekładach Szekspira, gdy pracę tę drukowała krakowska Akademja Umiejętności, gdy kostniejąc z zimna za okopem i słuchając warkotu lecących granatów, dla odwrócenia myśli od tego wszystkiego, przepowiadałem sobie monolog Hamleta, gdy podczas pisania artykułów chwytałem się na gorącym uczynku wplatania myśli szekspirowskich, gdy wreszcie obejmowałem katedrę literatury angielskiej we Lwowie, — zawsze zdawałem sobie dobrze sprawę z wpływu, jaki Szekspir wywarł na mój umysł i moje życie.

Bezwątpienia jestem jego dłużnikiem. I jakkolwiek wiem, czem był dla mnie w późniejszych czasach, to najwyżej cenię sobie owe dreszcze estetycznej i intelektualnej rozkoszy, jakich z jego łaski doznałem w dzieciństwie i wczesnej młodości. Ile razy je wspominałem, tylekroć przychodziły mi na myśl słowa Mickiewicza: „Przeklęci, którzy nic nie płacą". Mam dziś za sobą szereg prac, poświęconych bezpośrednio i pośrednio Szekspirowi, a jednak czuję, że ów stary rachunek z przed lat trzydziestu kilku, nie jest wyrównany. Dlatego postanowiłem napisać książkę o Szekspirze dla szerokich kół, przedewszystkiem dla młodzieży polskiej. To będzie może najlepszy sposób spłacenia długu.

Czy książkę taką pisać warto i czy przyda się na co? Byłbym poważnie zawahał się za czasów niewoli, kiedy nieledwie wszystkie zdolniejsze jednostki pośród naszego młodego pokolenia patrzyły w gwiazdy czy latały po przestworzach, aby potem w życiu potykać się o kamienie lub nawet wpadać w błoto, gdy czyhały na każdym kroku płytki estetyzm i abstrakcja, aby ich wzrok odwrócić od realnego bytu, gdy nad Polską wisiało niebezpieczeństwo, że za lat kilkanaście będzie pełna ludzi z papieru, samych poetów i biuralistów,

pozostawiających komu innemu handel, przemysł i politykę. Zresztą w owym czasie idealistyczny kierunek wychowania, czerpiący soki głównie z literatury romantycznej, miał swą rację bytu. Budząc dumę narodową — choćby tylko częściowo usprawiedliwioną — dawał zadatek lepszej przyszłości i przygotowywał, acz niezupełnie dostatecznie, na nowy okres dziejów.

Rok 1918 bardzo wiele zmienił. Trzebaby zapisać całe tomy, chcąc przedstawić obecny stan społeczeństwa i wychowania, nie mam więc takich zamiarów i ograniczę się do paru uwag. Gdy przyglądam się wzrastającemu pokoleniu, uderza mnie często zanik idealizmu, brak szerszego horyzontu moralnego, zbytnia cześć dla brutalnej siły i przecenianie technicznych zdobyczy wiedzy, a równocześnie obojętność na wszystko, co nie służy bezpośrednio do udogodnienia i uprzyjemnienia życia. Spotykam młodych ludzi, którzy łudzą się, że światem mogą rządzić karabin maszynowy, aeroplan i auto, a jako rozkosz estetyczna wystarczy kino i przyniesiona przez radjo piosnka kabaretowa. Mają swą wartość auto i aeroplan, nawet karabin maszynowy jest niestety potrzebny na świecie, ale rządzą wiedza, rozum i zasady moralne, a najpotężniejszym czynnikiem przy kształtowaniu tych zasad jest obok religji zagłębianie się w spuściźnie duchowej wielkich jednostek, które żyły przed nami, zwanej literaturą.

I nie powinniśmy, zwłaszcza dzisiaj, zasklepiać się w naszej własnej literaturze. Znać ją jest naszym obowiązkiem i wiele z niej można się nauczyć, ale trzeba pamiętać, że wielką stała się dopiero za czasów niewoli, co nadało jej pewien szczególny charakter, pewną jednostronność. Jej genjalni przedstawiciele patrzyli na wszystko z jednego punktu widzenia — myśl o strasznej krzywdzie, jaka stała się Polsce, i o odzyskaniu niepodległości zabarwiała każdą postać, przez nich stworzoną, każdy opracowywany temat. Ani etyka „Wallenroda", ani etyka „Anhellego" nie może być odpowiednia dla dzisiejszego Polaka, niedalekoby też zaszedł, gdyby chciał tłumaczyć sobie dzieje świata na podstawie „Trzeciej części Dziadów" lub „Przedświtu", gdyby oczekiwał od innych narodów, że uznają w Polsce naród wybrany. Jednem słowem, wyjrzenie poza obręb naszej własnej literatury, poznanie wielkich dzieł obcych, powstałych w odmiennych warunkach i rozstrzygających problemy bytu ludzkiego z ogólniejszego stanowiska, jest dla nas poniekąd koniecznością.

Zresztą najwspanialsze nawet utwory naszego piśmiennictwa jako powstałe późno, bo aż w XIX w. ery chrześcijańskiej, mają mimo

swego swoistego charakteru ogromnie wiele do zawdzięczenia obcym wpływom i obcym wzorom, które powstały daleko wcześniej. I przyznając to, nie popełniamy świętokradztwa, nie obniżamy wartości naszych skarbów. Naród nasz należy do wielkiej rodziny ludów aryjskich, które niegdyś mówiły wspólnym językiem i miały wspólną kulturę. Rozeszły się potem po świecie i zróżniczkowały. Lecz zostały im pewne jednakie rysy charakteru. W miarę warunków, jedne wcześniej, drugie później wytwarzały na podstawie tego, co dała im pierwotna wspólność, własną kulturę, literaturę i sztukę — i młodsze stale zapożyczały się u starszych, a wspólność pochodzenia ułatwiała młodszym zrozumienie, przyjęcie i rozwinięcie tego, co brały od starszych.

Dzieje literatury europejskiej są w znacznej części dziejami tych wpływów i pożyczek. Rzymianie wzorowali się na Grekach, z wzorów rzymskich zrodziło się piśmiennictwo francuskie, angielskie, niemieckie, hiszpańskie, polskie, a w ciągu ich dalszych postępów często impuls przychodził z zewnątrz i rozpoczynał nową fazę. Zarys rozwoju dramatu angielskiego przed Szekspirem, jaki tu nakreślę, będzie stanowił najlepszy przykład. Przekonawszy się, ile największy poeta czasów nowożytnych wziął od swych obcych poprzedników, zdamy sobie sprawę z faktu, że wielki pisarz nie tworzy z niczego, lecz użytkuje formy i motywy, przekazane mu przez innych, a jednak zasługuje na miano oryginalnego, jeżeli to, co wziął od nich, umie pomnożyć o pierwiastki nowe, zaczerpnięte bądźto z własnej duszy, bądźto ze swego pokolenia i swego środowiska.

Jeżeli zaś zapragniemy w obcych literaturach nowożytnych rozejrzeć się za postacią, reprezentującą czysty typ aryjski i wcielającą w sobie jego najszlachetniejsze cechy, moralnie zdrową, intelektualnie potężną i bogatą w twórczą wyobraźnię — wybór nasz musi paść na Szekspira. Szekspir bowiem, żyjąc na przełomie wieku XVI i XVII, złączył w sobie dwie epoki i dwa potężne prądy — średniowiecze z odrodzeniem, które razem dają sumę aryjskiej myśli i aryjskiej kultury. Miał wyraźnie skrystalizowane ideały religijne, narodowe i społeczne, ale, dając im wyraz, nie podporządkowywał im nigdy prawdy życiowej i malował człowieka takim, jakim ten jest w istocie. Wogóle głównym przedmiotem zainteresowania był dla niego człowiek. Wreszcie uprawiał Szekspir ten rodzaj poezji, który kojarzy w sobie wszystkie inne rodzaje — i to w obu głównych odmianach, gdyż nie ograniczał się do tragedji, ani do komedji, lecz

często nawet mieścił obie w zakresie tego samego utworu — tak samo, jak łączy je życie.

Pozostaje mi jeszcze stwierdzić, co rozumiem przez „książkę dla młodzieży“. O ile ma ona być coś warta, powinna być napisana tak, aby dorosły człowiek mógł przeczytać ją z przyjemnością i pożytkiem. Musi mieć jednak pewne cechy szczególne: Po pierwsze musi zawierać wyjaśnienie wielu rzeczy, które w innym wypadku możnaby pozostawić bez wyjaśnienia. Po drugie nie należy w niej zbytnio zapuszczać się w subtelności krytyczne i kwestje sporne. Po trzecie trzeba w omawianym przedmiocie silnie podkreślić jego cechy istotne, stanowiące trwały dorobek duchowy w dziejach myśli ludzkiej. Wszystkim trzem warunkom będę starał się uczynić zadość.

II.

Naród, który wydał największego dramaturga świata, powstał w ciągu wieków z różnorodnych żywiołów, dających się jeszcze poczęści stwierdzić w jego charakterze. Najstarszymi w czasach historycznych mieszkańcami Wielkiej Brytanji byli Celtowie. Pozostawali przez parę wieków pod władzą Rzymian i przesiąkli ich kulturą. W połowie V w. naszej ery, a więc właśnie w chwili ostatecznej katastrofy państwa zachodnio-rzymskiego, ukazali się na wyspie pogańscy barbarzyńcy z dzisiejszej Danji i północnych Niemiec, zwani Anglosasami, i bądźto wytępili, bądźto wyparli w góry zachodnie i północne miejscową ludność. Lecz dzięki długiemu trwaniu wojen o posiadanie kraju i dzięki stosunkom z Walją oraz górami szkockiemi pierwiastki celtyckie nie pozostały bez wpływu na umysłowość Anglosasów. Kultura łacińska działała na nich za pośrednictwem chrześcijaństwa, które wkrótce przyjęli. W ciągu wieków IX i X napłynęły na wyspę nowe gromady germańskich ludów ze Skandynawji. Wreszcie w połowie w. XI nastąpił podbój normandzki. Najeźdźcy pochodzili z tego samego szczepu, ale przesiąkli byli kulturę romańską i przyjęli od Francuzów ustrój feudalny[1]), więc narzucili W. Brytanji jedno i drugie.

Z cech charakteru, które nas ze względu na Szekspira interesują, odziedziczyli Anglicy po Celtach bujną wyobraźnię, zaludniającą

[1]) Ziemia należy do władcy, od niego otrzymują ją w używanie magnaci, od tych szlachta — i t. d.

lasy i pola mrowiem elfów i dostrzegającą wśród nocnych cieni mgliste postaci duchów; po Anglosasach ukochanie morza, ubóstwienie odwagi wojennej, a mocą kontrastu, umiłowanie domu rodzinnego, wreszcie skłonność do hałaśliwych biesiad; po Normanach przywiązanie do ustroju feudalnego, dzielącego społeczeństwo na ściśle odgraniczone warstwy i stawiającego przed oczyma jednostki jako ideał wzniesienie się do klasy wyższej; po Rzymianach — którzy działali głównie pośrednio, przez Normanów — poszanowanie prawa i dążność do ujmowania życia w normy prawne; po Francuzach, których przymieszkę mieli Normanowie, poczucie honoru rycerskiego i humor. Wszystkie zaś szczepy, jakie złożyły się na wytworzenie narodu angielskiego, lubowały się w pieśniach i w poezji.

Już Anglosasi mieli dość obfitą literaturę. Jej zabytki musiały częściowo pochodzić jeszcze z pogańskich czasów. Odznaczają się swoistą formą metryczną, polegającą na aliteracji[1]) i na jednakowej w poszczególnych wierszach ilości akcentów, przyczem liczba zgłosek nieakcentowanych jest dowolna. Poezja ta nie wywarła na późniejszą prawie żadnego wpływu, gdyż po wytworzeniu się w ciągu pierwszych wieków po podboju nowego narodu i nowego języka, oparto się na wzorach francuskich i wprowadzono uprawiane we Francji rodzaje poezji, a także francuski system wierszowania, używano więc stałych stóp metrycznych, przedewszystkiem jambu[2]), przestrzegano jednakowej ilości zgłosek w odpowiadających sobie wierszach i wiersze łączono rymami w zwrotki. Po poezji anglosaskiej czyli staroangielskiej pozostała jedynie skłonność do aliteracji i do urozmaicania niekiedy wiersza nadliczbowemi zgłoskami nieakcentowanemi.

Jednego i drugiego unikał jednak największy poeta okresu średnioangielskiego[3]), Geoffrey Chaucer[4]). Długo wzorował się on na Francuzach i na Włochach. Lecz główne jego dzieło, jakkolwiek peł-

---

[1]) Aliteracja polega na tem, że dwie przynajmniej zgłoski akcentowane w wierszu zaczynają się od tych samych spółgłosek lub od samogłosek. Ten drugi rodzaj jest rzadszy.

[2]) Jeżeli znak ◡ będzie oznaczał zgłoskę nieakcentowaną, znak — akcentowaną, to schemat jambu będzie ◡ — (w polskiem: no patrz w ang. *behold*).

[3]) Od podboju (1066) mniej więcej do r. 1530.

[4]) Czyt. *Dżef'fri Czō'sə(r* kreska nad samogłoską oznacza jej długość. Przecinek u góry stoi po zgłosce akcentowanej. Ujęcie głoski w nawias świadczy, że trzeba ją wymawiać bardzo słabo. Znak ə oznacza krótką samogłoskę, zbliżoną do e. Podając wskazówki co do wymowy, będę dążył raczej do przystępności, niż do ścisłości naukowej.

ne pożyczek z obcych literatur, było już obrazem życia angielskiego. Chaucer w „Opowieściach kantuaryjskich“ przedstawił „kompanję“ pielgrzymów, dążących do grobu św. Tomasza w Canterbury — zamordowanego, jak nasz św. Stanisław, wskutek zatargu z królem[1]). Pielgrzymi ci reprezentują wszystkie klasy społeczne i scharakteryzowani są niezwykle barwnie oraz efektownie. Skracają sobie drogę opowiadaniem różnych historyj, przeważnie dostosowanych przez autora do ich stanu i charakteru, a między jedną a drugą historją są krótkie dialogi, świadczące o nerwie dramatycznym Chaucera i dające pewien przedsmak przyszłej wielkości Anglików w dramacie. Jest tu również dużo dobrodusznego humoru, często rubasznego i hałaśliwego, ale czasem subtelnego. Chaucer był epikiem, atoli poezję epicką łączy z dramatyczną jedna zasadnicza cecha — objektywizm, który usuwa osobę i poglądy autora na drugi plan, a koncentruje całą uwagę na przedstawianych osobach i wypadkach. Zarówno ten objektywizm, jak bystrą obserwację i humor odnajdziemy u Szekspira.

Nie twórczość artystyczna jednak, opierająca się o wzory obce, miała dać początek dramatowi angielskiemu — tem bardziej, że po Chaucerze nastąpił okres upadku poezji. Już za jego czasów rozwijały się — prawie zupełnie niezależnie od prądów literackich — ballada ludowa i prymitywny teatr. Dzięki nim iskra Boża natchnienia nie zgasła i przetrwała do czasów, w których miała wybuchnąć tak potężnym płomieniem, jak nigdy przedtem ani potem w ciągu ery chrześcijańskiej.

Ballada ma dla nas tylko uboczne znaczenie. W każdym razie — zwłaszcza w swej czystej, najstarszej formie — i ona była dialogiem. Nie wywarła prawie żadnego wpływu na dramat, stanowi jednak nowy przykład zwracających się w tę stronę skłonności narodu. Jak zaś była rozpowszechniona, o tem mogą zaświadczyć bardzo liczne cytaty i aluzje u Szekspira.

Dramat średniowieczny powstał zapewne na stałym lądzie i pojawił się w Anglji dopiero po podboju. Początek dało mu duchowieństwo, ucząc po kościołach prawd wiary i historji biblijnej przy pomocy prymitywnych widowisk i dialogów. Do dziś dnia zostały w historji katolickiej pewne obrzędy o takim charakterze — osta-

---

[1]) Henrykiem II w r. 1170. Arcybiskup Canterbury był za czasów katolickich i jest obecnie prymasem Anglji.

tecznie nawet msza św. jest dialogiem. Jeszcze więcej zaś śladów zachowało się w tradycyjnych zwyczajach, które wierni kultywują poza obowiązkowemi obrzędami — w szopce i w Bożych grobach. Urozmaicenie scen biblijnych stanowiły postaci drugorzędne, którym humor wykonawców nadawał zabarwienie komiczne. Takiemi postaciami byli przedewszystkiem djabli. Być może, iż właśnie zbytnia rubaszność scen, w których występowali, skłoniła duchowieństwo do usunięcia z murów kościoła widowisk, nie licujących z jego poważną atmosferą. Lecz rzecz nabrała już popularności. Wzięły ją więc w ręce cechy rzemieślnicze i raz do roku urządzały przedstawienie pod gołem niebem. Tekstu dostarczali bezimienni dla nas poeci, tworzący samoistnie, bez książkowych wzorów. Osiągali nieraz dość duży efekt tragiczny lub komiczny.

Krępowała ich mocno forma, łącząca tradycje rodzime z wzorami kontynentu, gdyż pisano starym wierszem o dowolnej ilości zgłosek nieakcentowanych, lecz urozmaicano go prócz aliteracji także rymem, a nawet używano z reguły kunsztownych zwrotek, co działało ujemnie na swobodę i naturalność wysłowienia.

Zachowało się parę rękopisów tych t. z. misterjów. Każdy z rękopisów zawiera właściwie całość, a jej treść stanowią dzieje świata od jego stworzenia aż po sąd ostateczny, materjał Pismo św. Cechy dzieliły się poszczególnemi obrazami czy aktami — najdłuższy rękopis czyli cykl, Jorkski, ma ich 48.

Domorośli aktorzy wyjeżdżali kolejno na ruchomych platformach i zatrzymawszy się na jakiejś szerszej ulicy lub placu, grali bez dekoracyj, zato w efektownych kostjumach, sporządzanych wedle stroju świętych na kościelnych obrazach, a czasem ukradkiem wypożyczanych z zakrystji. Nie ulega jednak wątpliwości, że często używano poprostu współczesnych ubiorów, dbając tylko o barwność i piękny wygląd. Do przebierania się służyła zwykle druga platforma, niższa, tak umieszczona, aby ją tamta zakrywała. Przedstawienia odbywały się najczęściej na Boże Ciało, w niektórych miastach w Zielone Święta. Publiczność gromadzono odgłosem trąb i wogóle przystępowano do widowiska z uroczystością.

Obok sztuk, opartych na Biblji, pojawiły się wnet inne, o treści, branej z podań o świętych. Zwano je *miracula,* ale później rozszerzono tę nazwę na oba rodzaje. Oba zawierały niekiedy podrzędne postaci, będące uosobieniami pewnych cnót i występków. Na tem tle powstał rodzaj trzeci, zwany *moralitas,* gdzie takie uosobienia odgry-

wały główne role. Zazwyczaj staczały walkę o duszę człowieka. Akcja była tu szablonowa, dialogi przeładowane zdaniami ogólnemi, niezawodnie więc pouczające, ale przytem najczęściej mocno nudne. Był to krok wstecz na drodze ku prawdziwemu dramatowi i trzeba było nowej podniety z zewnątrz dla wywołania przełomu. Podniety takiej dostarczyło odrodzenie.

Ruch ten wszczął się z chwilą, gdy z zagrożonego przez Turków Konstantynopola jęli chronić się do Włoch uczeni greccy, przywożąc z sobą nieznane w średniowieczu Zachodowi Europy dzieła klasyczne. Objął szybko Włochy, niezwykle w owych czasach ludne, bogate i oświecone. Zajęto się literaturą starożytną, szczególnie grecką, która działała, jak objawienie piękna i głębokiej myśli filozoficznej. Przystąpiono do poszukiwań za skarbami sztuki starożytnej, za utworami pisarzy klasycznych. Wzięto się do poprawiania i objaśniania tekstów, potem do naśladowania. Nowy prąd, pod wielu względami zasługujący na miano nauki o człowieku, zwano także humanizmem[1]).

Anglicy wcześnie, bo już w w. XIV, zetknęli się z odrodzeniem. Sam Chaucer był dwukrotnie we Włoszech, a pisma dwóch pierwszych wielkich pionierów zwrotu ku starożytności, Petrarki[2]) i Boccaccia,[3]) znał nawylot, nieraz też z nich korzystał w swych utworach. Przyszły jednak zamieszki wewnętrzne, wznowiono wyczerpującą wojnę z Francją, wreszcie wybuchła krwawa i przewlekła wojna dynastyczna białej i czerwonej róży.[4]) Wypadki te opóźniły o całe stulecie rozwój angielskiego odrodzenia.

Tymczasem przyniesiono już na wyspę wynalazek Gutenberga i ukazały się pierwsze druki, zdobywając skromnemu Caxtonowi[5]) na zawsze imię w literaturze. Lecz ruch naukowo-literacki rozpoczął się dopiero po ostatecznem zakończeniu bratobójczej walki przez

---

[1]) Od łacińskiego rzeczownika *homo* = człowiek, a raczej od pochodnego przymiotnika *humanus* = ludzki.

[2]) Franciszek Petrarca (1304—1374) był nadto wybitnym poetą. Szczególnie sławne są jego sonety.

[3]) Giovanni Boccaccio (Czyt. *Dżiowan'ni Bokka'czio*) (1313—1375) sławny jest także jako autor nowel.

[4]) Wojna o tron między rodami Yorków *(Jo(r)k)* i Lancastrów *(Laen'kaęste(r)*, których godłami były biała i czerwona róża — 1455—1485 (*ae* oznacza dźwięk pośredni między polskiem *a* a *e*).

[5]) William Caxton *(Kaek'stən)* był pierwszym drukarzem angielskim, zasłużył się też około rozwoju prozy. Żył 1421—1491.

Henryka VII. Wnet wydał humanizm angielski szereg znakomitych ludzi, z których największą sławę zyskał Sir Tomasz More[1]). Przystąpiono do rozszerzenia nauki języków klasycznych w szkołach, a z pierwszej połowy w. XVI pochodzi parę ciekawych książek o wychowaniu.

W odkryciach na drugiej półkuli Anglicy brali początkowo słaby udział. Zato z błyskawiczną szybkością oddziałał na ich dzieje inny fakt światowego znaczenia, zaszły około tego czasu, t. j. reformacja.

Nie będę tu przedstawiał zmian, jakie przechodziła Anglja pod względem religijnym za Henryka VIII, Edwarda VI, Marji i Elżbiety. Zawikłane to dzieje i krwawe. Dość, że gdy w r. 1558 wstąpiła na tron ostatnia z Tudorów[2]), wprowadziła umiarkowany odcień protestantyzmu. Nie zadowoliła nikogo z ludzi, którzy naprawdę mieli własne przekonania religijne. Katolicyzm posiadał jeszcze potężny zastęp zwolenników, około 50% ludności, lecz liczba ta miała szybko stopnieć. Skrajni protestanci domagali się „dokończenia reformacji". Rok 1570 przyniósł bullę, w której Stolica Piotrowa wyklęła Elżbietę i uwolniła jej poddanych od przysięgi na wierność. Skutek był wręcz przeciwny od zamierzonego. Ogół społeczeństwa podporządkowywał kwestje religijne politycznym, a powaga władzy królewskiej była ogromna. Większość katolików stanęła przy władczyni, tylko drobna ich część zwróciła się przeciw niej, a zamachy na życie Elżbiety przyniosły zgubę naprzód spiskowcom, a potem Marji Stuart, na której korzyść były przedsięwzięte. Przeciętny katolik płacił bez szemrania grzywny, nałożone na tych, co nie chcieli chodzić na anglikańskie nabożeństwa, i spełniał sumiennie obowiązki obywatelskie, z drugiej strony nawet członkowie sekt kalwinistycznych, uważający religję państwową za zbyt zbliżoną do katolicyzmu, choć również uciskani, twardo stali przy królowej. Był zaś i zastęp ludzi, hołdujących tak sprzecznej z dzisiejszym sposobem myślenia zasadzie: *Cuius regio, eius religio.*[3])

Cała polityka europejska obracała się w owym czasie około kwestyj religijnych. Stały naprzeciw siebie dwa obozy. Katolicki był nie-

---

[1]) Czyt. Mōr (1478—1535). Używał także łacińskiej formy nazwiska, Morus. Jego sławna „Utopja" jest obrazem idealnego społeczeństwa. Zginął jako męczennik katolicki. *Sir* (czyt. *Soer)* jest to tytuł rycerza, dziedziczny lub dożywotni (*oe* oznacza dźwięk *e*, wymówiony z ustami okrągło złożonemi).

[2]) Dynastja Tudorów (czyt. *Tju'də(r)* panowała 1485—1603.

[3]) Panujący rozstrzyga o wyznaniu poddanych.

wątpliwie silniejszy. Zdawało się, że wódz jego, Filip II, stworzy monarchję uniwersalną. Szerokiem korytem płynęło mu złoto z posiadłości amerykańskich. Czekał tylko sposobnej chwili, by opanować Portugalję. Władał Niderlandami i częścią Włoch. Cesarstwo Niemieckie należało do jego rodziny. Miał potężne wpływy we Francji. Był wdowcem po starszej siostrze Elżbiety i konkurentem do jej własnej ręki. To też ze względu na potęgę Filipa zwycięstwo katolików, wzmocnionych dzięki naprawie Kościoła, którą przeprowadził sobór trydencki, równało się dla Anglji zupełnemu poddaniu się wpływom hiszpańskim, a może nawet utracie niepodległości. Stąd Elżbieta uznała przeciwstawienie się Filipowi i katolicyzmowi za polityczną konieczność.

Po heroicznych wysiłkach doby Kolumba, Korteza i Pizarra Hiszpanie spoczęli na laurach. Król i jego doradcy, zajęci matactwami polityki europejskiej, przestali zwracać baczniejszą uwagę na drugą półkulę. Naród zwolna gnuśniał. Ci, którzy niedawno przodowali światu w żegludze, zaniechali ulepszania swych statków. Mieli przekonać się wkrótce, że stać w miejscu — to cofać się. Gdy rozgorzały wojny religijne, zaczęły na wodach amerykańskich ukazywać się okręty francuskich hugenotów, uprawiających pod pokrywką walki z papistami korsarstwo. Z hugenotami pokumali się wnet Anglicy. Ciągnęło ich ku nieznanym morzom i lądom. Odezwała się w nich stara krew wikingów.[1]) Podpatrywali żeglarskie tajemnice Hiszpanów i dalej sami rozwijali ich sztukę. Z rozbojem łączyli handel — jednych łupili, z drugimi robili korzystne interesy.

Jest powieść, którą z bijącem sercem i gorączką w oczach czyta każdy chłopiec angielski. Jej tytuł brzmi „Hej na Zachód!“ Autor, Karol Kingsley[2]), postanowił barwnie i malowniczo przedstawić tę walkę o panowanie nad morzami. Wiedziony patrjotyzmem i uczuciami protestanckiemi — był sam bowiem duchownym, — przesadził w niejednem, wyidealizował żeglarzy angielskich, a nieprzyjaciół przedstawił jako okrutnych fanatyków, zaślepionych szatańską pychą. Stworzył jednak obraz, silnie przemawiający do wyobraźni i zbliżony do dziejowej rzeczywistości. Jest w tej powieści scena, która może posłużyć jako symbol:

---

[1]) Wojowniczych korsarzy skandynawskich.

[2]) 1819—1875. Czyt. *Kings'li* (angielskie i jest dźwiękiem pośrednim między naszem *i* a *y*).

Załoga angielskiego statku wylądowała na zachodnim brzegu Ameryki Południowej. Po pewnych powodzeniach doznała w walce z Hiszpanami dotkliwych strat i porażki. Zapada w lasy i wśród niesłychanych trudów oraz niebezpieczeństw w przeciągu długich miesięcy przebywa wszerz cały ląd, poczem zatrzymuje się wpobliżu wybrzeża, czyhając na zdobycz i pilnie za nią śledząc. Oto pod strażą oddziału hiszpańskiej piechoty zbliża się transport złota, które ma odpłynąć do Europy. Atoli żołnierze nietylko drogocenny transport oddali do niesienia popędzanym biczami krajowcom, lecz i sami kazali nieść się na krzesłach, kazali też naturalnie nieść swe ciężkie arkebuzy,[1]) z któremi dzicy nie umieją się obchodzić. Na ten dziwaczny pochód rzuca się niespodziewanie zastęp Anglików — półnagich, spalonych przez zwrotnikowe słońce, zahartowanych wśród swej odysei. Stracili oni suknie europejskie, lecz zachowali w dobrym stanie jedno — broń niezawodną. Odnoszą też łatwe zwycięstwo, a złupiwszy szereg osad i opanowawszy nieprzyjacielski okręt, wracają triumfalnie do ojczyzny. Jak powiedziałem, nie brak tu przesady, ale kryje się pod nią dużo prawdy.

Wyprawy na drugą półkulę miały początkowo charakter czysto prywatnych przedsięwzięć. Rząd przymykał na nie oczy, ponieważ jednak pragnął wojnę odwlec, obiecywał karać śmiałków. Zamiast tego, popierał ich, naprzód potajemnie, potem coraz otwarciej. Tymczasem wybuchło powstanie niderlandzkie, a Elżbieta zajęła wobec niego zupełnie podobne stanowisko. Filip odpowiedział pomocą dla zbuntowanych Irlandczyków. Po latach lawirowania i nieszczerych zapewnień życzliwości, nastąpił wreszcie jawny stan wojenny. Szło o wielką stawkę. Zagrożony był chwilowo poprostu byt Anglji, ale można było wygrać stanowisko pierwszej potęgi morskiej i handel światowy.

Widziałem w londyńskiej *Tate Gallery*[2]) ciekawą rzeźbę, której katalog daje nazwę, „Królewska gra". Stoją naprzeciw siebie dwie postaci — Filip i Elżbieta. Król hiszpański, schylony nad gładką taflą morza, z wyrazem strasznej zawziętości na ponurej twarzy puszcza na fale ogromne, ciężkie okręty, w których łatwo rozpoznać sławne „galjony" Armady. Wyprostowana dumnie Elżbieta patrzy na

---

[1]) Ciężka broń palna, którą trzeba było do użycia umieszczać na wbitych w ziemię widełkach.

[2]) Czyt. *Te(j)t Gae'leri*, galerja, w której zgromadzono skarby sztuki angielskiej. Obce mieszczą się głównie w *National Gallery (Nae'szenəl gae'leri).*

to z niewzruszonym spokojem, tylko rękoma czyni ruch odpychający, a przed nią trzyma straż łańcuch małych, zwinnych statków, jakie wygrały wielką partję z roku 1588.

Po tem zwycięstwie Anglja przeszła do ofensywy. Wyprawy na wody Nowego Świata stały się jeszcze śmielsze, atakowano i wybrzeża hiszpańskie, zdobyto i spalono Kadyks. Potęga morska nieprzyjaciela była złamana, berło wpadło w ręce Anglji — a i na lądzie Hiszpanja straciła dotychczasową przewagę, gdy tron francuski zajął i mimo wszelkich wysiłków Filipa utrzymał Henryk IV.

Elżbieta wiodła wojnę jako głowa obozu protestanckiego w Europie. Metody jej były poczęści korsarskie. Przy sposobności próbowano i kolonizacji Ameryki Północnej,[1]) narazie bez powodzenia. Lecz celem nie był ani triumf reformacji, ani zysk doraźny z łupów, ani nawet założenie osad za oceanem. Uprawiano handel w czasie najgorętszych zapasów z Hiszpanją, nawiązywano po całym świecie stosunki i zakładano punkty oparcia. Od połowy w. XVI, kiedy odkryto drogę do Archangielska, Anglja prowadziła wymianę towarów z Moskwą; na Bałtyku objęła w znacznej części spadek po Hanzie, statki angielskie odwiedzały zachodnie wybrzeża Afryki — niestety dla handlu murzyńskimi niewolnikami; zwrócono uwagę i na Indje, przyszłą podstawę dobrobytu W. Brytanji, i w r. 1600 zawiązała się pierwsza spółka do handlu z niemi; docierano nawet do Chin i Japonji. Flaga angielska ukazywała się w odległych przystaniach, gdzie jeszcze nie widziano ludzi białych. Ruch ten ożywił się jeszcze, gdy po zgonie Elżbiety następca jej zawarł pokój z Hiszpanami. Jednem słowem, przyszła wielka szansa dziejowa Anglji, a przedsiębiorczy naród pochwycił ją wlot i wyzyskał, kładąc podwaliny swej przyszłej wielkości.

Widok nieznanych krajów, obfitujących w cuda bujnej przyrody i zamieszkałych przez ludy innej rasy, a przynajmniej opowiadania o tych krajach działały silnie na wyobraźnię. Ożywione stosunki z innemi narodami Zachodu Europy, stojącemi kulturalnie wyżej, budziły pragnienie dorównania im ogładą, stopą życiową, twórczością literacką. Duma narodowa odgrywała w tych dążeniach pierwszorzędną rolę. Było w Anglji elżbietańskiej dużo dziecinnego małpowania cudzoziemców, ale wrodzony genjusz szczepu, powstałego wśród tylu burz dziejowych, umiał przyswoić sobie od obcych prze-

[1]) Wirginji, nazwanej tak na cześć „dziewiczej królowej".

dewszystkiem to, co było w ich dorobku wartościowe, łączyć nabyte pierwiastki z rodzimemi w organiczną całość i samoistnie rozwijać. Anglik nieraz zapożycza się u obcych i naśladuje ich, ale robiąc rzecz, którą poznał u nich, robi ją zawsze po swojemu, zazwyczaj lepiej. Coś podobnego zaszło właśnie w literaturze dramatycznej.

Musimy jednak wrócić jeszcze do pierwszej połowy w. XVI i do dziejów angielskiego odrodzenia. Za Henryka VII i VIII nawiązały się napowrót przerwane stosunki z kolebką i ojczyzną humanizmu. Zwrócono uwagę na wznoszącą się coraz wyżej włoską twórczość w języku narodowym, wobec której współczesna poezja angielska, ograniczająca się przeważnie do rubasznej satyry, przedstawiała się bardzo ubogo.

Pionierzy nowego ruchu mieli do pokonania przedewszystkiem trudności językowe i metryczne. Wskutek płynnego stanu mowy angielskiej zatraciło się było poczucie rytmu i wiersze z tego czasu robią często wrażenie licho rymowanej prozy.

Około roku 1530 wystąpiło dwóch poetów, dobrze obeznanych z wzorami włoskiemi. Wyatt[1]) i Surrey[2]) nieodrazu i niezupełnie wznieśli się nad poziom swych współczesnych, bądź co bądź dali początek nowej poezji. Wrócili do zasady równej ilości zgłosek i stałych stóp metrycznych, wprowadzili sztuczne formy zwrotkowe, w szczególności sonet — chociaż w swoistej, nieco uproszczonej formie, jaką poznamy u Szekspira — wreszcie, będąc z talentu lirykami, uczynili poezję rzeczniczką uczuć osobistych, zwłaszcza miłości. Na baczniejszą uwagę zasługuje Surrey, który i bardziej dbał o to, aby nie nadawać wyrazom nienaturalnego akcentu, i wprowadził w przekładzie dwóch pieśni „Eneidy“[3]) ważną dla dramatu nowość metryczną, wiersz biały, t. j. nierymowany pięciostopowy jamb, narazie nużąco monotonny dzięki sztywnej, nie znoszącej żadnych urozmaiceń regularności, ale mający przed sobą świetną przyszłość.

Obaj reformatorzy pomarli młodo — Surrey skończył w r. 1547 na szafocie jako ofiara intryg dworskich i okrucieństwa Henryka VIII. Tymczasem sprawy religijne odwróciły uwagę społeczeństwa od poezji i dalszy jej rozwój miał nastąpić dopiero po ustaleniu się sto-

---

[1]) Czyt. U*a'iət (ŭ* oznacza dźwięk, nie tworzący zgłoski, odpowiadający *ŭ* w polskich wyrazach zapożyczonych np. Europa).

[2]) Czyt. *Sɒ'ri* (znak *ɒ*) oznacza dźwięk, zbliżony do naszego *a*, lecz powstający w tyle jamy ustnej.

[3]) Epopeja rzymskiego poety Wergilego (70—19 przed Chr.).

sunków za Elżbiety. Przyczynił się do tego zastoju i chwilowy upadek oświaty, która była prawie wyłącznie w rękach rozwiązanych przez Henryka zakonów.

W czasie, gdy pisali Wyatt i Surrey, dramat moralny, sam przez się szablonowy i pozbawiony wyższego polotu, upadł jeszcze niżej pod względem artystycznym, stawszy się narzędziem polemiki religijnej. Ale były i na tem polu próby, stanowiące zadatek lepszej przyszłości.

Pojawiali się już zawodowi aktorzy. Wędrowali po kraju, grając po zamkach i dworach dla szlachty, po szopach i gospodach dla ludu i mieszczan. Równocześnie przedstawienia stały się ulubioną rozrywką po uniwersytetach i szkołach prawniczych. Studenci szukali naturalnie tematu do swych utworów w literaturach starożytnych lub nowożytnych obcych, zwłaszcza we włoskiej, i chętnie wplatali całe ustępy, tłumaczone z klasyków. Temu dramatowi akademickiemu nie było sądzone doprowadzić do zbyt świetnych wyników. Jest jednak ważny przez wpływ, jaki wywarł na mniej zależną od wzorów cudzoziemskich scenę ludową.

W r. 1530 pojawiła się pierwsza przeróbka komedji hiszpańskiej. Nowością była tu treść, obracająca się około miłości. Z r. 1537 pochodzi znowu rodzaj prymitywnej farsy, osnutej na motywach klasycznych p. t. „Tersytes". Bezimienny autor opierał się na francuskim oryginale, ale traktował go swobodnie, czyniąc np. aluzje do stosunków swego uniwersytetu.

W kilka lat później duchowny protestancki John Bale[1]) ciekawie połączył dramat moralny o podkładzie polemiki religijnej z dziejami, wprowadzając na scenę w otoczeniu uosobień o rysach pewnych postaci historycznych króla Jana Bez Ziemi,[2]) przedstawiając go jako poprzednika reformacji i naturalnie odpowiednio idealizując.

Działał również w tym czasie człowiek, obdarzony pewnym nerwem komicznym, John Heywood,[3]) który wprawdzie nie silił się na zbytnią subtelność i na prawidłowy rozwój akcji, ale często brał postaci z życia.

Jeszcze przed powstaniem dramatu Bale'a grali studenci oks-

---

[1]) Czyt. *Be(j)l.*

[2]) 1198—1216.

[3]) Czyt. *Hej'ŭud.*

fordzcy sztukę „Ralf Roister Doister", której bohater jest kopją plautowskiego[1]) samochwała *(miles gloriosus)*. Można tu też stwierdzić wpływy włoskie. Sztuka przedstawia niefortunne zaloty Ralfa do wdówki Konstancji, a pewien pozór prawidłowej akcji tworzą intrygi nieszczerego przyjaciela, który niby pomaga Ralfowi, a naprawdę bawi się jego kosztem. Uważano też „Ralfa Roister Doister" za pierwszą komedję angielską.

Takie stanowisko w dziejach tragedji ma niewątpliwie „Gorboduc czyli Ferrex i Porrex", napisany przez Tomasza Sackville[2]) i Tomasza Norton[3]), a grany w r. 1561 w jednem z kolegjów prawniczych w czasie odwiedzin Elżbiety, potem na jej dworze. Autorom przyświecał przykład francuski i włoski. Usiłowali zachować reguły klasyczne. Podzielili swój utwór na pięć aktów, wypadki krwawe usunęli za scenę, każąc o nich opowiadać posłańcowi, nie zdołali jednak zachować jedności miejsca. Przeładowana moralizowaniem tragedja była niesłychanie monotonna, a niepomału przyczyniał się do tego regularny aż do obrzydzenia wiersz biały. Przedmiot pochodził z mitycznej historji Brytanji.

Jeden z historyków literatury angielskiej, podzieliwszy epokę Elżbiety na okresy, powiada, że w najwcześniejszym z nich, obejmującym pierwszych 20 lat panowania królowej, poeci roili się, jak pszczoły, koło dworu i uniwersytetów, ale niewiele wyprodukowano miodu, a i ten nie był zbyt słodki i zbyt przezroczysty. Najwybitniejszą postacią był Jerzy Gascoigne[4]), który między innemi przerobił parę sztuk obcych, a w rozprawce o poezji wypowiedział szereg trafnych poglądów krytycznych. Wspomniawszy o nim, możemy owych 20 lat przeskoczyć. Dojdziemy tym sposobem do r. 1579, w którym nagle ożywił się ruch literacki.

Największy niedramatyczny poeta okresu, Edmund Spenser[5]), wystąpił wówczas z pierwszym swym utworem, z cyklem sielanek, p. t. „Kalendarz pasterza". Treść była niezbyt oryginalna, ale ujęta w formę niezwykle piękną i melodyjną. To też „Kalendarz" stał się hasłem odrodzenia poezji. Autor pisał jeszcze dosyć dużo. Najdoskonalszemi z jego utworów są dwie pieśni weselne, ale największą

---

[1]) Największy komedjopisarz rzymski, Plautus żył 254—184 przed Chr.

[2]) Czyt. *Saek'wil.*

[3]) Czyt. *No(r)' ən.*

[4]) Czyt. *Gaes'kojn.*

[5]) 1552—1599.

sławę zdobyła alegoryczna epopeja „Królowa elfów“, niestety nie skończona, gdyż poecie nie stało życia do wykonania olbrzymiego planu. Spenser zapragnął zmierzyć się ze swymi poprzednikami, zwłaszcza z epikami włoskimi XVI stulecia, Tassem i Ariostem. Puścił więc wodze fantazji, wprowadzając najróżnorodniejsze pomysły i motywy. Alegorja miała za sobą głównie tradycję średniowieczną, z średniowiecza też wziął Spenser szereg romantycznych podań, a połączył to wszystko z pierwiastkami mitologicznemi. Pewien krytyk porównywa „Królowę elfów“ z drogocenną odmianą bronzu, która miała powstać z kilku szlachetnych metali, stopionych i zmieszanych z sobą podczas pożaru Koryntu. Królowa elfów oznacza równocześnie Elżbietę i sławę, stąd imię jej brzmi Glorjana. Dokonywa dla niej bohaterskich czynów zastęp rycerzy. Każdy jest przedstawicielem jednej z cnót, sławionych w poszczególnych księgach. I inne osoby mają znaczenie alegoryczne, często jednak odpowiadają także znanym ludziom współczesnym. Pochlebstwa dla Elżbiety stanowczo za dużo, a i traktowanie jej wrogów, np. Marji Stuart, musi wydać się zbyt zjadliwem, razi czasem fanatyzm protestancki, przygody bywają zbyt podobne jedne do drugich lub zbyt nieprawdopodobne. Lecz z drugiej strony rozmach twórczy jest olbrzymi, pewne epizody świetne, dużo zachwycających opisów, a i alegorja bywa niekiedy bardzo głęboka, myśli niepowszednie. Do uroku poematu przyczynia się forma. „Królowa elfów“ pisana jest sławną „zwrotką spenserowską“[1]). Epopeja ta dobrze charakteryzuje epokę z jej bujnością i z pomieszaniem pierwiastków średniowiecznych z renesansowemi. Zresztą sam jej pomysł — jak było intencją autora — odtwarza nastrój społeczeństwa, które rzeczywiście za rządów Elżbiety dokonało wielkich czynów. Nie odbyło się to tak wzniośle i tak cnotliwie, jak w epopei Spensera, ale z pewnością z równym zasobem odwagi, wytrwałości i z równym nakładem trudu.

Równocześnie z pierwszem wystąpieniem Spensera zaczął się nowy okres rozwoju prozy, mianowicie John Lyly ogłosił pierwszą część swej niby-powieści „Eufues“. Mówię „niby-powieści“, gdyż wątek powieściowy był tu rzeczą podrzędną, a główny przedmiot stanowiła wzięta z różnych źródeł starożytnych i renesansowych filozofja życia. Lecz przedewszystkiem szło autorowi o stworzenie

---

[1]) Zwrotka ma 9 wierszy o porządku rymów: ababbcbcc. Pierwszych 8 ma po 5 stóp, ostatni 6 stóp jambicznych.

oryginalnego stylu. Układał swe myśli w symetrycznie budowane perjody, zdobił je sztuczną aliteracją[1]) i sypał obficie porównaniami z mitologji i z historji, a jeszcze częściej z fantastycznej i dowolnej historji naturalnej, opartej głównie na Plinjuszu[2]). „Eufues" ma dziś znaczenie tylko dla historji literatury, ale w owym czasie wywarł wpływ wprost ogromny. Nietylko bowiem wywołał liczne naśladownictwa, ale wpłynął na ton rozmów eleganckiego świata Był dobrze znany Szekspirowi, w którego młodzieńczej twórczości na każdym kroku, w późniejszych dziełach coraz rzadziej można spotkać się z pożyczkami z Lylego.

Drugą próbą powieściową, przez długi czas równie popularną, była „Arkadja" Sir Filipa Sidneya.[3]) I ten silił się na stworzenie własnego ozdobnego stylu. Ale więcej zwrócił uwagi na barwność treści, wprowadzając zawikłaną akcję z przebraniami i nieporozumieniami, lubował się też w malowniczych opisach, a jak widać z tytułu, umieścił swych bohaterów w fantastycznie odmalowanej sielankowej krainie. Sir Filip — młodo poległy w boju z Hiszpanami — pozostawił też przepiękny cykl sonetów, ustępujących tylko szekspirowskim, a nadto książeczkę p. t. „Obrona poezji". Trzeba bowiem było poezji bronić przeciw ponuro nastrojonym skrajnym protestantom, zwanym purytanami. Potępił tu jednak nie bez szyderstwa scenę angielską, jako nie stosującą się do reguł klasycznych.

Trzecią sławną powieść napisał — już za pobytu Szekspira w Londynie — Tomasz Nashe[4]). Jego „Nieszczęśliwy podróżnik" malował nadzwyczajne przygody Anglika na obczyźnie. Jak w kalejdoskopie zmieniają się tu środowiska, przyczem autor nie szczędzi jaskrawych barw i dosadnej charakterystyki. Był bowiem z temperamentu satyrykiem i w całym szeregu z talentem i zajmująco pisanych broszur odmalował występki oraz śmieszności współczesnej Anglji.

Rosnąca potęga państwa zrodziła dumę narodową, ta obfitą literaturę patrjotyczną. Rozmiłowano się w przeszłości kraju i opiewano ją w długich poematach — często rozwlekłych i pozbawionych polotu. Jeden z poetów opisywał znów w 30 pieśniach rzeki angielskie. Mimo tu i ówdzie rozsianych pięknych ustępów utwo-

---

[1]) Te same dźwięki na początku zgłosek akcentowanych następują po sobie tak, jak rymy w zwrotkach.

[2]) Starszym, 23—79 po Chr.

[3]) Czyt *Sid'ni* (i nie miękczy poprzedzającej spółgłoski).

[4]) Czyt. *Naesz.*

rom takim można słusznie zarzucić niewłaściwe użycie wiersza tam, gdzie odpowiednią formą byłaby proza.

Lepszą usługę oddali czytającej publiczności kronikarze, wprawdzie zbyt wielomówni i bezkrytyczni, ale po swojemu sumienni. Najbardziej znanym pośród nich jest Rafael Holinshed[1]). W zbiorowem wydawnictwie, które zainicjował, był także „Opis Anglji" Williama Harrisona, utwór niezmiernie użyteczny dla badacza epoki.

Współczesny ruch żeglarski znajdował również odbicie w literaturze. Ukazały się dwa olbrzymie zbiory opisów podróży morskich, zaczynające się odpowiedniemi epizodami Biblji, a nabierające prawdziwej wartości dopiero z chwilą, gdy kompilatorzy dochodzili do własnych czasów.

Obficie reprezentowana jest polemika religijna. Przedstawiciele Kościoła państwowego musieli walczyć na dwa fronty — z katolikami i ze skrajnem skrzydłem protestantów, domagającem się dalszych reform w duchu kalwinistycznym, a przedewszystkiem zniesienia instytucji biskupów. Broszury antyanglikańskie drukowały się zagranicą lub potajemnie w Anglji, mimo to są bardzo liczne.

Należy do tego dodać pamflety polityczne, rozprawy o budownictwie, ogrodnictwie, sztuce wojennej, muzyce, medycynie, jednem słowem o wszelkich przedmiotach. Anglja przesiąkała szybko kulturą południowo-zachodniej Europy.

I nie trzeba sobie wyobrażać, że czytały tylko klasy wyższe. Zainteresowanie słowem drukowanem ogarnęło cały naród. Dowodem tego mnóstwo wydawnictw, przeznaczonych dla szerokich mas ludności. Opisywano w nich sensacyjne zbrodnie, egzekucje, nadzwyczajne zdarzenia, udzielano społeczeństwu wieści o wypadkach politycznych, zaszłych zagranicą. Popularna ta literatura spełniała rolę dzisiejszych gazet. Jako przykład warto przytoczyć, że w kilka miesięcy po bitwie pod Byczyną Anglja posiadała już jej drukowany opis. Często ujmowano rzecz w rymowaną formę i nazywano takie utwory balladami.

Naogół literatura elżbietańska przed Szekspirem odznacza się raczej ilością, niż jakością. Np. cała powódź sonetów, przeważnie miłosnych, ma poza najlepszemi, wśród których stoją na pierwszem miejscu sonety Szekspira, niewielką wartość artystyczną. Powtarzają się wciąż stereotypowe skargi na srogość kochanki, a rzadko widać

---

[1]) Czyt. *Ho'linszed.*

prawdziwe uczucie. Były to poprostu literackie wypracowania, często przedsiębrane na zamówienie, nadto w całym szeregu wypadków stanowiły przeróbki z obcych poetów, przyczem z reguły nie podawano źródła. Bardziej utalentowani lirycy mieli pojawić się dopiero około r. 1600. Lecz najpiękniejszych wierszy lirycznych należy szukać w tem, co stanowi prawdziwą chlubę epoki, t. j. w dramatach.

Tłumaczono dużo, zarówno z języków klasycznych, jak z żywych. Rok 1579 przyniósł najpopularniejszy i najważniejszy z przekładów elżbietańskich — „Żywoty sławnych Greków i Rzymian" Plutarcha[1]), przyswojone — coprawda za pośrednictwem języka francuskiego — przez Sir Tomasza North[2]). Na lat kilkanaście przedtem, wyszły dwa zbiory nowel, przeważnie włoskich, które miały stać się dla dramaturgów niewyczerpaną kopalnią tematów. Bardzo rozpowszechnione były też przekłady Owidjusza[3]), pilnie czytane przedewszystkiem jako podręcznik mitologji, niezbędnej dzięki modzie w eleganckiej rozmowie.

Wróćmy teraz do dziejów sceny. Ogniskiem życia umysłowego był Londyn, niestety długo niedostępny dla zawodowych aktorów, których władze miejskie, ożywione duchem purytańskim, nie chciały widzieć w murach stolicy. Teatr był jednak ulubioną rozrywką nietylko ludu, ale też dworu i szlachty, więc magnaci udzielali chętnie protekcji aktorom, nadając im tytuł swych „sług", przez co chronili ich przed działaniem ustawy przeciw włóczęgom. Trudności, czynione przez gminę londyńską, udało się obejść. W r. 1576 wybudowano dwa pierwsze teatry stołeczne poza obrębem jej władzy, na prawym brzegu Tamizy. Zczasem powstały w tej okolicy jeszcze inne.

Od znanych nam z dzisiejszego życia teatrów różniły się bardzo poważnie. Elżbietańscy przedsiębiorcy nie rozporządzali znaczniejszemi środkami pieniężnemi, nie silili się więc ani na wspaniałość budowli, ani na zapewnienie publiczności wygód. Parter, wypełniony tłumem niezamożnych widzów, nie miał dachu. Kryte natomiast były loże i scena. Po jej bokach ustawiano krzesła dla szlachty.

Scena, osobno wzięta, przedstawiała się, jak budynek, co najmniej jednopiętrowy, a zwykle, zdaje się, dwupiętrowy. Przednia jej część,

---

[1]) Pisarz grecki, żyjący 50—120 po Chr.

[2]) Czyt. *No(r)ϑ* (ϑ oznacza dźwięk, zbliżony do *t*, powstający przez przyciśnięcie języka do przednich zębów).

[3]) Wielki poeta rzymski (43 przed Chr. do 17 po Chr.).

odkryta podobnie, jak parter, była nieco wysunięta i widzowie otaczali ją półkolem. Za tą niby werandą umieszczone były w głębi drzwi do paru pokoi i akcja odbywała się w miarę potrzeby w różnych ubikacjach na dole i na piętrze. Ponieważ dekoracyj w właściwem znaczeniu nie było, widz musiał dopomagać sobie wyobraźnią, zresztą dramaturg wplatał zwykle z początkiem sceny wzmiankę o miejscu akcji lub nawet jego opis. Czasem nawet poprostu wywieszano tablicę z napisem „ulica“, „Rzym“, „las“, „pole bitwy“, „przed miastem takiem a takiem“ — i t. p. Jeżeli więc scena przedstawiała np. ulicę londyńską, to jasnem było, że pokoje w głębi oznaczają sklepy, piętro jest piętrem domu. W innych wypadkach było ono wieżą, murami oblężonego miasta, wzgórzem i t. p. Aby jednak nie pozostawiać wszystkiego domyślności widza, umieszczano czasem na scenie malowane drzewa lub krzaki, rozpięte na stelażach. Ponieważ w większości sztuk elżbietańskich — u Szekspira z dwoma wyjątkami wszędzie — występują królowie i książęta, tron był stałym rekwizytem i nigdy go nie usuwano.

Brak dekoracyj umożliwiał ciągłe zmiany miejsca akcji. Dzisiejszy dramaturg, skrępowany warunkami sceny, stara się ograniczyć liczbę odsłon, gromadzi więc sztucznie osoby sztuki w jednem i tem samem miejscu, nadto wybiera z przedstawionych wypadków momenty najistotniejsze, kreśląc resztę pobieżnie w opowiadaniach lub pozostawiając ją domyślności widza. Pisarz elżbietański stawiał prawie cały przebieg akcji przed oczyma publiczności i dbał o pewną ciągłość — tak, że nawet wtedy, gdy zdarzenia wymagają upływu tygodni i miesięcy lub lat, ma się wrażenie, jakoby sceny następowały prawie bezpośrednio jedna po drugiej. Jest to t. zw. czas podwójny.

Nie było w teatrach elżbietańskich kurtyny. Stąd u Szekspira na początku scen sakramentalne *enter* („wchodzi“ lub wchodzą“), na końcu *exit* lub *exeunt* („wychodzi“ lub „wychodzą“) — nawet tam, gdzie wchodzenie i wychodzenie nie ma uzasadnienia w treści. Ciała zabitych musiano wynosić, stoły, krzesła i inne sprzęty w miarę potrzeby wnoszono.

Przedstawienia odbywały się popołudniu, przy pełnem świetle dziennem. Czasem więc tok sztuki wymagał od wyobraźni widza stworzenia na scenie sztucznej ciemności, a poeta musiał tej wyobraźni pomagać — i stąd np. nastrojowe opisy nocy w „Makbecie“ i „Hamlecie“. W późniejszych czasach doby elżbietańskiej powstały t. zw.

teatry prywatne, całe kryte, ale mniejsze i przeznaczone wyłącznie dla zamożniejszej publiczności. W tych zapewne używano efektów świetlnych.

Wiemy, że istniały afisze, ale najprawdopodobniej wywieszano je tylko wewnątrz budynku, aby oznajmić publiczności, jaki jest tytuł sztuki i jacy aktorzy biorą udział w jej wykonaniu. O rozpoczęciu się przedstawienia oznajmiano wystrzałem i zatknięciem na teatrze chorągwi.

Publiczność, przyzwyczajona do świetnych uroczystości i do malowniczych strojów, wymagała, aby scena, choć zwykle pozbawiona dekoracyj, dawała jak najwięcej wzrokowi. To też kostjumy były wspaniałe. Zato nie zwracano uwagi na ścisłość historyczną i etnograficzną. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa bohaterowie trojańscy paradowali w krochmalonych kryzach hiszpańskich i bufiastych spodniach, a żołnierze z czasów wojen krzyżowych występowali z rusznicami na ramionach.

Do powodzenia sztuk przyczyniały się bitwy, tańce i pojedynki. W związku z burzliwością epoki i srogością prawa angielskiego, które całe mnóstwo przestępstw karało śmiercią, a publiczne egzekucje uważało za rzecz umoralniającą, wyrobiła się w społeczeństwie, zwłaszcza u klas niższych, pewna dzikość — zupełnie taka sama, jaką zaobserwować można u nas od czasu wielkiej wojny. Powodowała ona, że widz elżbietański chętnie oglądał na scenie konanie oraz trupy. Sceny śmierci dawały zresztą aktorom pole do popisu, zyskiwały więc szczególny poklask — coś podobnego utrzymało się do dziś dnia w teatrze japońskim, w którym stanowią zawsze punkt kulminacyjny dramatu i roli.

Z tego zamiłowania publiczności do wstrząsających nerwami widoków wynikła najbardziej może zasadnicza różnica między dramatem starożytnym i pseudoklasycznym z jednej a szekspirowskim z drugiej strony. Grecy i Rzymianie usuwali takie widoki za scenę, podając je w złagodzonej formie opowiadania i stworzyli w tym celu tradycyjną postać posłańca. Elżbietańscy dramaturgowie pokazywali widzom wszelkie zdarzenia i niezwykle hojnie szafowali śmiercią na scenie, aktorzy zaś podkreślali te epizody realizmem w wykonaniu. Pojedynki były świetnemi popisami biegłości szermierskiej. Niekiedy — trudno sprawdzić, czy zawsze — z pod ostrza szpady czy sztyletu tryskał czerwono zabarwiony ocet. Podczas bitew jawili się ranni ze strzałami i dzidami niby tkwiącemi w ciele — i t. p.

Szereg dramatów mieści nawet sceny egzekucyj. Działała tu może tradycja rzymskiego amfiteatru.

Z drugiej strony parter wymagał znacznej dozy rubasznego humoru. Służyła temu celowi przedewszystkiem postać *clowna*[1]), w prymitywnych dramatach przedszekspirowskich nieraz wcale nie związana z akcją sztuki. Ubrany w groteskowy kostjum chłopa, miejskiego obszarpańca lub służącego, bawił on mniej wybrednych widzów swą naiwnością, przekręcaniem wyrazów, ordynarnemi żartami, dziwacznemi gestami i minami oraz niezgrabnością. Ulubieńcy parteru, którzy grywali te role, zazwyczaj nie krępowali się zbytnio tekstem sztuki i wplatali zaimprowizowane dowcipy. W miarę rozwoju dramatu coraz organiczniej łączono postać *clowna* z całością utworu i wyzyskiwano ją dla wywołania kontrastu z poważnemi scenami.

Publiczność przyzwyczaiła się do scen komicznych nawet i w tragedjach. Wynikła stąd jedna z najcharakterystyczniejszych właściwości teatru elżbietańskiego: Oto wbrew klasycznym zasadom nie poprzestawano zazwyczaj na jednej akcji, ale łączono dwie lub więcej. Początkowo celem było niewątpliwie zadowolenie wszystkich widzów. I ten, kto lubił słuchać patetycznej deklamacji, i ten, kto przenosił nad nią rubaszne żarty, znajdował w sztuce coś dla siebie. Zczasem jednak zatraciła się celowość takiego postępowania i w późniejszych utworach pojawia się nieraz poważny przedmiot obok poważnego, a komiczny obok komicznego.

Elżbietańskie trupy składały się wyłącznie z mężczyzn. Wykonawcami ról kobiecych byli młodzi chłopcy, którzy jeszcze nie przeszli mutacji. Istniały zresztą i całe teatry, złożone z chłopców, którzy należeli do chórów, śpiewających na nabożeństwach w kaplicach królewskich i na dworskich uroczystościach lub w katedrze londyńskiej, kościele św. Pawła. Te „teatry dziecinne" robiły zawodowym aktorom niemałą konkurencję, ale też dostarczały im młodych sił, pożytecznych i poza rolami kobiecemi, gdyż publiczność uważała śpiew za nieodzowną prawie część przedstawienia, więc autorzy dramatyczni wplatali gęsto pieśni w tok swych utworów.

Działo się to naturalnie w porozumieniu z teatrem. Wogóle dramaturg pozostawał z nim w bliższej styczności, niż dzisiaj. Obmyślając sztukę, często dostosowywał ilość osób i jakość ról do składu

---

[1]) Czyt. *klaŭn*.

trupy, a nawet uwzględniał fizyczne warunki jej członków. Stąd w dramatach elżbietańskich tak mała ilość ról kobiecych. Zresztą poeta musiał nieraz poprostu słuchać dyspozycyj. Wobec starszych aktorów, którym ich zajęcie dawało poważne dochody, był osobistością wielce mizerną.

Po usadowieniu się aktorów w Londynie zaczęła wytwarzać się klasa zawodowych dramaturgów. Dochody mieli marne i padali ofiarą wyzysku. Żyli z dnia na dzień. Gdy udało im się coś zarobić, oddawali się hulance, po której znowu przychodziła bieda. Wówczas brali zaliczki na nowe utwory. Pisali więc pośpiesznie i niedbale. Z zapisek Filipa Henslowe[1]), napół lichwiarza a napół przedsiębiorcy teatralnego, wiemy, że wykupywał on nieraz poetów z więzienia za długi, spisując przy tej sposobności umowy o dostarczanie dramatów, na których robił potem interesy. Handlowano czasem sztukami, jak towarem fabrycznym, a czasem, jak starzyzną, gdyż nie zaliczano ich wcale do literatury i utwór sprzedany uważano za własność kupującego, ten zaś mógł go nietylko dalej odstępować, ale i dawać do przerobienia.

Póki aktorzy włóczyli się jedynie po prowincji, wystarczał im bardzo skromny repertuar. Natomiast londyńska publiczność wymagała wciąż nowości i wytworzyła się wnet konkurencja między teatrami. Gorączkowo pracujący poeci nie cofali się przed plagjatem. Opracowując ponownie zapomniane sztuki, nieraz pozostawiali znaczną część tekstu niezmienioną. Gdy teatr potrzebował dramatu na bliski termin, pisywali we dwóch lub w kilku do spółki.

Druk sztuki godził często w interes teatru, zmniejszając frekwencję publiczności, więc następował zwykle dopiero wtedy, gdy utwór zniknął z repertuaru. Mnóstwo dramatów pozostało w rękopisach, inne zaginęły. Byli jednak przedsiębiorczy a niesumienni księgarze, którzy nic sobie nie robili z praw teatru i autora — nie zabezpieczonych zresztą żadną ustawą — a tem bardziej pragnęli wydać sztukę, im większe było jej sceniczne powodzenie. Posyłali więc na przedstawienia stenografów, kupowali od aktorów ich role lub wykradali rękopisy, a gdy uzyskana tym sposobem całość miała jeszcze zbyt widoczne luki, dawali ją czasem do połatania literackim głodomorom. Te t. z. wydania korsarskie łatwo poznać po mnóstwie błędów i przekręceń tekstu. Mają też zazwyczaj jedną charaktery-

---

[1]) Czyt. *Hens'lō.*

styczną cechę: Oto dramaturg elżbietański, pozostając w bliskich stosunkach z teatrem, prawie nigdy w rękopisie nie oznaczał akcji. Bywał na próbach i osobiście pouczał aktorów, jakie mają wykonywać ruchy. Natomiast stenograf nie wszystko dobrze słyszał i robił błędy w tekście, lecz dobrze pamiętał, co dzieje się na scenie, i opisywał to w obszernych uwagach.

Jeżeli poświęcam tyle miejsca rzeczom, mającym dla przedmiotu książki jedynie uboczne znaczenie, czynię to nie bez ważnej przyczyny. Bez pobieżnej choćby znajomości stosunków elżbietańskich niepodobna zrozumieć, skąd wzięły się w pismach Szekspira liczne niejasności i dlaczego autentyczność niektórych utworów jest niepewna.

Jak wiemy już, w chwili, gdy w Londynie powstawały teatry, oprócz tej sceny, którą zazwyczaj nazywamy ludową, odbywały się przedstawienia, dawane jako rozrywka dla ludzi wykształconych przez młodzież po kolegjach uniwersyteckich. Wielkość sądzona była jedynie scenie ludowej — atoli dopiero po uszlachetnieniu jej pierwiastkami literackiemi przez kilku ludzi, wyszłych z uniwersytetów i obeznanych z pisarzami klasycznymi. Tym sposobem oba kierunki odegrały swą rolę. Gdy dwie rzeki połączą się z sobą, dalszy bieg nosi imię tylko jednej z nich, lecz zasób wody pochodzi z obu.

Bezpośrednimi poprzednikami Szekspira byli członkowie t. z. grupy akademickiej, wszyscy bowiem z jednym wyjątkiem posiadali wyższe studja. Nie wszyscy jednak je pokończyli, a ci nawet, którzy uzyskali stopień naukowy, szybko porzucili poważne mury swych kolegjów, aby szukać szczęścia i sławy w stolicy.

Londyn miał wówczas ok. 200.000 mieszkańców i stanowił istną mozaikę. Dwór ściągał do niego arystokrację, która zajmowała obronne lub napół obronne pałace. Jeden lord wysilał się, aby przewyższyć drugiego liczbą i świetnością orszaku. Kompleks starych budynków, zwanych Wieżą londyńską *(Tower)*[1]) stanowił równocześnie rezydencję królewską i więzienie, był też siedzibą niektórych urzędów. Dla pokłonienia się monarchini wjeżdżano tam od strony miasta, ale ku rzece otwierała się straszliwa „brama Zdrajców". Wprowadzani przez nią drżeli na myśl, że na dziedzińcach lub na pobliskiem wzgórzu *(Tower Hill)* odbywają się egzekucje. Królowa jednak, której matkę ścięto na jednym z tych dziedzińców, niechętnie prze-

---

[1]) *Taŭ'ə(r).*

bywała w Wieży. Miała w mieście i pod miastem szereg mniej ponurych pałaców, jak Whitehall, Greenwich, Hampton Court i Richmond[1]).

Tamiza stanowiła ważną arterję komunikacyjną i brzegi jej roiły się od przewoźników. Z ich usług korzystali między innymi zamożniejsi ludzie, udający się do teatrów. Unikało się tym sposobem widoku głów przestępców politycznych, zatykanych na starym moście londyńskim. Most ten był w części pokryty domami. Poniżej Tower rozciągały się zabudowania portowe.

Uniwersytetu w ścisłem znaczeniu słowa nie było w mieście, były jednak kolegja prawnicze, pełne młodzieży wesołej i krewkiej, rozmiłowanej w rozrywkach różnego rodzaju. Jedno z kolegjów mieściło się w starych gmachach, pozostałych po zakonie rycerskim templarjuszów, który zniesiono jeszcze w XIV w. Obok było dziwne miejsce, zwane Whitefriars[2]) czyli Alzacja. Za Henryka VIII wypędzono stąd zakonników, ale zwyczaj utrzymał prawo azylu[3]), więc w podupadających budowlach nagnieździli się złodzieje, bandyci i wszelkiego rodzaju ptaki niebieskie.

Siedzibą kupców i władz miejskich było, jak dzisiaj, śródmieście, *City*[4]). Tu wrzała praca, tu właściciele sklepów i ich pomocnicy wabili przechodniów monotonnem wołaniem „Czego wam trzeba?“ i wyliczaniem swych towarów. Gdy zaszła bójka — co było na porządku dziennym — rozlegał się ogólny okrzyk „Pałek, pałek!“ i uzbrojona w sękate kije ludność zbiegała się robić porządek. W starych gmachach gminnych urzędował burmistrz, zwany dla większej powagi lordem merem *(lord mayor)*[5]) i sławetni aldermani[6]) t. j., jakbyśmy my powiedzieli, członkowie magistratu. Co roku nowo wybrany dostojnik miejski w bogatym stroju, na wspaniałym a spokojnym koniu, z licznym a barwnym orszakiem i strażą halabardników objeżdżał ulice, poczem urządzał wspaniały bankiet. To znów królowa odwiedzała swoją wierną *City*. Po tych wąskich uliczkach przechodził zawsze orszak koronacyjny, i gdy, syta chwały, zmarła El-

---

1) Czyt. *(H)ŭajť hōl, Grī'nicz, Hamp'tən Kō(r)t, Ricz'mond.*

2) Czyt. *(H)ŭajt'fraje(r)s.*

3) Chroniącego się do kościoła lub klasztoru mniejszego przestępcy lub niewypłacalnego dłużnika nie wolno było tam ścigać.

4) Czyt. *Si'ti.*

5) Czyt. *ma(j)r.*

6) Czyt. *Ol'dermaen.*

żbieta, pozostawiając tron pierwszemu ze Stuartów, Jakób I nie omieszkał odbyć tradycyjnego wjazdu. Towarzyszyła mu między innemi trupa aktorów, wyniesiona przez rozmiłowanego w teatrze monarchę do godności sług najjaśniejszego pana. Wśród tej grupy, przybranej w szkarłatne płaszcze, był i największy poeta angielski. Krzywo musieli na nią spoglądać mieszczanie, skłaniający się coraz bardziej ku purytanizmowi i coraz nienawistniej traktujący świątynie Belzebuba, jakiemi były dla nich teatry. Oddani gromadzeniu bogactw i praktykom nabożnym, gardzili przeważnie marnościami światowemi, ubierali się czarno i szereg najniewinniejszych rozrywek zwali wynalazkami szatana.

Dawnym zwyczajem, wznowionym w czasie, gdy Anglji groził najazd hiszpański, mieszczańska młodzież ćwiczyła się na błoniach pod Londynem w robieniu bronią. Śmiała się wesoła szlachta z tych żołnierzy dyletantów, ale gdy w ćwierć wieku po zgonie Szekspira wybuchła wojna domowa, a purytańsko usposobiona ludność masowo wstępowała w szeregi armji parlamentu, pokazało się, że owe ćwiczenia nie poszły na marne...

Kościół katedralny św. Pawła podobny był w dni powszednie do owej świątyni jerozolimskiej, z której Pan Jezus biczem musiał wypędzać kupczących. Załatwiano tu interesy i naznaczano sobie spotkania, eleganci pokazywali modne stroje i robili znajomości, złodzieje kieszonkowi uwijali się pośród pstrego tłumu, a oszuści czyhali na łatwowiernych przybyszów z prowincji. Potentaci handlowi gromadzili się na niedaleko położonej giełdzie, zbudowanej przez Elżbietę.

Ilość winiarni i szynków była ogromna. Do ich bywalców należeli przepijający zarobek majtkowie i pozostali bez zajęcia wojskowi, którzy opowiadali cuda o swoich czynach. Bogatsi ludzie uczęszczali do urządzonych wedle francuskiej mody restauracyj, gdzie oddawano się grze w karty i w kości. Prócz teatrów były i przybytki mniej szlachetnych rozrywek, w których urządzano walki kogutów i hece niedźwiedzie. Wszędzie zaś święciła triumfy wrodzona Anglikom żyłka do hazardu — wszakże nawet o grę aktorów robiono zakłady.

W takie to życie zazwyczaj rzucali się głową nadół literaci, przybywający do Londynu szukać szczęścia. O jednym z poetów grupy akademickiej napisał ktoś po jego zgonie książeczkę „Wesołe, po

mysłowe żarty Jerzego Peele[1]), szlachcica". Zapewne nieco przesadził, ale najniewinniejsze z tych żartów polegały na tem, aby kogoś zaprosić do gospody, uraczyć na jego koszt liczne towarzystwo i zniknąć niepostrzeżenie, pozostawiając mu uregulowanie rachunku. Inny z tych literatów, Robert Greene[2]), który, porzuciwszy żonę, osiadł w stolicy i żył z pióra, napisał szereg popularnych broszur o życiu najgorszych szumowin stolicy, dowodząc gruntownęj znajomości wszelkich zbrodniczych sztuczek. Najznakomitszy z całej grupy, Krzysztof Marlowe,[3]) zginął w gospodzie z ręki współbiesiadnika, a wedle znalezionych niedawno aktów sądowych pokłócono się o płacenie rachunku[4]).

Jeżeli zważymy warunki, wśród których ci ludzie tworzyli, to nietylko zrozumiemy, dlaczego w ich dziełach tyle nierówności i niekonsekwencyj, ale nawet doznamy zdziwienia, że przecież zdołali wznieść się tak wysoko i przygotowali grunt dla mającego wnet wystąpić największego genjusza swego narodu, zostawiając mu w spadku technikę dramatyczną i formę wiersza, jakby stworzoną dla dramatu. Jedno i drugie Szekspir miał jeszcze udoskonalić, szedł jednak w kierunku, już przez poprzedników wykreślonym, i zasadniczo nic nie zmienił.

Do grupy akademickiej liczy się i autor „Eufuesa", Lyly, który jednak trzymał się zdala od pokus Londynu i nie należał do złączonego wspólnością upodobań i węzłami przyjaźni kółka, kupiącego się koło Greene'a. Zostawszy kierownikiem chóru „Dzieci kaplicy królowej", Lyly marzył o osiągnięciu wyższego stanowiska mistrza zabaw królewskich, t. j. urzędnika, zajmującego się widowiskami na dworze i sprawującego nadzór nad teatrem wogóle. Stąd starał się w swych komedjach trafić w gust Elżbiety, unikał zbytniej rubaszności i często wybierał tematy mitologiczne. Upragnionego urzędu nie uzyskał, ale natomiast stworzył wyższą komedję, operującą nie jaskrawemi efektami, lecz starannie wypracowanym dialogiem. Więcej w niej poetycznego wdzięku, niż dowcipu. *Clowna* Lyly zastępował chętnie postaciami figlarnych, złośliwych paziów, pokpiwających ze swych panów. Niektóre jego sceny mają charakter pojedynków słownych, w których zwrot lub wyraz lata, jak piłka ten-

---

[1]) Czyt. *Pīl.*

[2]) Czyt. *Grīn.*

[3]) Czyt. *Ma(r)'lō.*

[4]) Prawdopodobnie jednak kryła się poza tem jakaś tajemnica.

nisowa, od jednej osoby do drugiej — podobieństwa dźwiękowe i dwuznaczności odgrywają tu naturalnie wybitną rolę. Lyly używał prawie wyłącznie prozy i zdobył jej prawo obywatelstwa w dramacie.

Z początkiem lat ośmdziesiątych głównymi dostawcami sceny ludowej byli Peele i Greene. Wiemy, że drugi pisał dużo i że go wysoko ceniono, ale jego utwory z tego czasu zaginęły. Z wcześniejszych dramatów Peele'a zachował się tylko jeden, w którym mitologiczny temat zużytkowany jest dla pochlebienia Elżbiecie. Niektóre ustępy usprawiedliwiają nadany przez współczesnych autorowi przydomek *primus artifex verborum* (pierwszy sztukmistrz słowa), ale wplecione sceny komiczne są raczej ordynarne, niż zabawne, a całość nieskładna.

Przełomowe znaczenie dla dramatu miał rok 1587, w którym — lub koło którego — pojawiły się dwa utwory, posuwające jego rozwój potężnie naprzód. Są to „Tamerlan Wielki" Marlowe'a i „Tragedja hiszpańska" Tomasza Kyda.

„Tamerlan" maluje w dwóch pięcioaktowych częściach dzieje zwycięstw i podbojów wschodniego zdobywcy, zaprzęgającego królów do swego rydwanu i szyderczo wyzywającego do walki bogów. Mimo ustawicznej przesady bohater robi rzeczywiście wrażenie wielkości. Niema tu konsekwentnie przeprowadzonej akcji, jest tylko szereg barwnych i efektownych epizodów. Lecz nowością była forma wiersza. Marlowe posiadał subtelne aż do genjalności poczucie rytmu i to pozwoliło mu monotonny i sztywny wiersz Surreya, Sackville'a i innych przy pomocy szeregu urozmaiceń, jak przestawienie akcentów, zmienność średniówki i t. p. przekształcić do niepoznania, wyposażyć niezrównaną melodyjnością i uczynić zdolnym do wyrażania całej gamy uczuć od grozy i rozpaczy do czułości i rozmarzenia.

Uznane sławy, jak się zdaje, żartowały początkowo z „bębniącego dziesięciozgłoskowca" i z bombastu Marlowe'a, ale widząc magiczne działanie nowej formy na widzów, złożyły pychę z serca i wzięły się do naśladowania. Odtąd zasadniczą formą dramatu był wiersz biały, lecz pojawiały się w jego toku i rymy, prócz tego utrzymała się proza, głównie w scenach komicznych. Dramaturg miał więc do wyboru trzy formy, któremi posługiwał się w miarę uznania. Mniejsi poeci czynili to mniej więcej mechanicznie, prawdziwą genjalność w doborze formy miały przynieść dopiero później.

sze dramaty Szekspira, który początkowo nadużywał rymu i wogóle nie zastanawiał się zbytnio nad doborem szaty zewnętrznej dla swych uczuć i myśli, ale w miarę rozwoju dawał nad wierszem rymowanym coraz większą przewagę białemu, równocześnie zaś wiersz biały urozmaicał coraz bardziej, umiejętnie posługiwał się prozą — także poza dialogami komicznemi, — wreszcie na użyciu tej lub owej formy budował nieraz subtelne efekty.

Tomasz Kyd nie miał wykształcenia uniwersyteckiego, ale znał parę języków i dużo nad sobą pracował. O ile Marlowe najwidoczniej tworzył albo z rozmachem natchnienia, lub z pośpiechem niedbalstwa, o tyle Kyd jak najstaranniej obmyślał akcję i wypracowywał postaci. Jego „Tragedja hiszpańska", przez długie lata najpopularniejsza sztuka repertuaru elżbietańskiego, jest przeładowana okropnościami — prócz szeregu innych krwawych widoków stawia przed oczyma widzów aż dwóch wisielców; niepotrzebnie wprowadza ducha i uosobienie zemsty; jest w paru miejscach zepsuta użyciem łaciny, nie imponuje też melodyjnością wiersza. Lecz po raz pierwszy w literaturze angielskiej przedstawione w dramacie wypadki tworzą logiczną całość i rozwijają się konsekwentnie. Są tu nadto momenty o bardzo wysokiem napięciu tragizmu, silnie działające na uczucie i wyobraźnię, wreszcie dwa nowe motywy, obłęd na scenie — wprowadzony równocześnie epizodycznie i w „Tamerlanie" — oraz „dramat w dramacie", t. j. przedstawienie, grane przez osoby tragedji, a organicznie związane z jej treścią.

Po ukazaniu się na deskach sceny obu utworów przełomowych ożywił się niezwykle szybko ruch teatralny. Przez kilka lat przodował w nim Marlowe. Udramatyzował — pierwszy w literaturze, na dwieście lat przed Goethem[1]) — niemieckie podanie o Fauście, kokietując wprawdzie z parterem w scenach polskiej komiki i popisów sztuki magicznej, ale wznosząc się na nieznane dotąd piśmiennictwu angielskiemu wyżyny w poważnych częściach utworu, szczególnie w przedśmiertnym monologu bohatera, który w ostatniej chwili, miotany niezwykle wyraziście ujętym strachem i boleścią, napróżno odwołuje się do łaski Boga.

Dalszym utworem Marlowe'a był „Żyd maltański" z postacią chciwego Barabasza, dyszącego szatańską nienawiścią ku chrześci-

[1]) 1749—1832. Jeden z największych poetów niemieckich. Niesceniczna tragedja „Faust" jest jego największem dziełem.

jaństwu. Dzięki nagromadzonym bogactwom staje się on potęgą, siejącą naokoło mord i zniszczenie. Niestety jest w tej postaci wiele przesady, a po świetnych dwóch aktach całą prawie resztę dramatu szpeci pogoń za sensacją.

W „Edwardzie II" sięgnął poeta do historji ojczystej, aby przedstawić tragiczny koniec lekkomyślnego a słabego monarchy. Jest to najbardziej harmonijna całość w jego dorobku, nie posiada jednak niesamowitej siły poprzednich dramatów.

Marlowe lubował się w malowaniu postaci prawie nadludzkich, gardzących wszelkiemi prawami ludzkiemi i Boskiemi. Niewątpliwie dawał tym bohaterom dużo z siebie samego. Był bardziej lirykiem, niż dramaturgiem. Nie należy jednak zapominać, że będąc rówieśnikiem Szekspira, zginął gwałtowną śmiercią, nie doszedłszy do trzydziestki, trudno więc przewidzieć, jaki byłby dalszy rozwój jego talentu.

Greene naprzód w paru utworach niezbyt szczęśliwie naśladował muzykę wiersza i patos Marlowe'a, później postanowił połączyć jego formę z własną dawniejszą metodą i napisał, rywalizując z „Faustem", „Brata Bacona"[1]) z licznemi scenami czarów, ale bez krew mrożącej w żyłach grozy pierwowzoru. Wplótł tu również pogodne, urocze ustępy sielankowe. Ponieważ w modę wchodziły sztuki historyczne, które bynajmniej nie były w zakresie jego talentu, dopuścił się następnie mistyfikacji, dramatyzując treść romantycznej noweli włoskiej pod tytułem „Szkocka historja Jakóba IV, poległego pod Flodden"[2]). W obu utworach pojawia się znana również z prozy Greene'a postać kobiety niewinnej, szlachetnej i wiernej, cierpiącej przez mężczyznę. Za wzór służyła najwidoczniej własna żona poety, niegodziwie przez niego porzucona.

Dziwny ten człowiek bowiem miewał podczas wyuzdanego życia, jakie pędził, wyrzuty sumienia. Co pewien czas pisał nawet broszury, w których oskarżał się o grzechy popełnione, a może i niepopełnione, wyrażał skruchę i wysnuwał ze swego odstraszającego przykładu nauki moralne dla drugich. Coprawda można przypuszczać, że czynił to w chwilach, gdy zdrowie nie dopisywało lub brak było pieniędzy.

W takich okolicznościach powstał rodzaj noweli, zatytułowanej

---

[1]) Czyt. *Be(j)'kən.*

[2]) Wielka klęska Szkotów w bitwie z Anglikami (1513).

charakterystycznie „Groszowa szczypta rozumu, kupiona za miljon żalu". Poeta był ciężko chory. Od czasu hulanki w towarzystwie wesołego Nashe'a, podczas której mocno nadużył wina reńskiego i śledzi marynowanych, czuł się coraz gorzej. Był prócz tego w ostatecznej nędzy. Przygarnął go litościwy szewc i Greene dogorywał zwolna w jego domu. Marzył o poprawie i o przebłaganiu skrzywdzonej żony, ale równocześnie z jadowitą zawiścią myślał o aktorach, ciągnących zyski z jego dramatów, i o szczęśliwszych kolegach zawodu literackiego.

Bohater noweli, Roberto, przechodzi koleje, odpowiadające w znacznej części życiu autora. W pewnej chwili wątek powieściowy urywa się i następuje apostrofa do przyjaciół, których Greene wzywa do poprawy. Wyrzuca Marlowe'owi jego niereligijność, strofuje za lekkomyślność Peele'a i jeszcze jednego poetę — może Nashe'a, a może Lodge'a[1]), autora pierwszego zachowanego dramatu z historji rzymskiej, — wreszcie z wielką goryczą ostrzega ich przed aktorami:

„Mówię o tych lalkach, co wypowiadają nasze słowa, o tych maszkarach, wystrojonych w nasze barwy. Czyż to nie dziwne, że ja, względem którego oni wszyscy mają obowiązki wdzięczności, zostałem przez nich tak nagle opuszczony? Czyż to nie prawdopodobne, że gdybyście wy, względem których wszyscy mają obowiązki wdzięczności, znaleźli się w mojem położeniu, spotkałoby was to samo? Tak, nie ufajcie im, bo jest spanoszona wrona, strojna w nasze piórka, która z tygrysa sercem skrytem pod aktora skórą sądzi, że równie dobrze, jak najlepszy z nas, potrafi biały wiersz przyodziać w bombast, a jak prawdziwy Jan Totumfacki *(Johannes Factotum)* jest w swem własnem pojęciu jedynym Trzęsisceną *(Shake-scene)* w kraju."

Cóż to za aktor, będący równocześnie dramaturgiem, budził taką wściekłość w sercu umierającego Greene'a? Musiał to być człowiek w obu zawodach wybitny, jeżeli wysoko ceniony i jeszcze wyżej sam się ceniący poeta tak uniósł się na myśl o nim i uznał za stosowne ostrzec przed nim przyjaciół tak znakomitych, jak autor „Tamerlana" oraz „Fausta" i Peele, zwany *primus artifex verborum.* Musiał też z całem tem gronem pozostawać w jakichś stosunkach, jeżeli ostrzeżenie wydało się Greene'owi potrzebnem...

Odpowiedź mieści się w owym wierszu o „sercu tygrysiem, skrytem pod aktora skórą". Spotykamy go w III części szekspirowskiego „Henryka VI", a także w bezimiennie drukowanej sztuce, wygląda-

---

[3]) Czyt. *Lodż.*

jącej na jej źródło lub pierwszą redakcję. Wiele mówi także wyraz *Shake-scene*, najwyraźniej złośliwie przekręcający nazwisko Shakespeare — które znaczy „wstrząsający włócznią".

„Groszową szczyptę rozumu" wydano wkrótce po śmierci Greene'a, pod koniec r. 1592. Jest więc jasne, że w czasie tym Szekspir od lat kilku przebywał w Londynie i miał już sławę zarówno dobrego autora, jak zdolnego dramaturga.

III.

William (Wilhelm) przywędrował do stolicy ze Stratfordu nad Avonem w hrabstwie Warwick[1]). Ojciec jego, John[2]) (Jan), był człowiekiem dość zamożnym i przedsiębiorczym. Miał niewielką posiadłość, handlował zbożem, skórami i wełną. Piastował różne godności gminne aż do najwyższej i pomnażał majątek. Żona jego, Marja Arden, była prawdopodobnie spokrewniona z szlachecką rodziną Ardenów, osiadłych zdawna w hrabstwie.

Jak można wnosić z daty chrztu, William przyszedł na świat 23 kwietnia r. 1564. Miał kilkoro młodszego rodzeństwa. Musiał uczęszczać do miejscowej szkoły, z której zapewne wyniósł jaką taką znajomość łaciny. W r. 1582, więc jako chłopak ośmnastoletni ożenił się ze znacznie starszą od siebie Anną Hathaway czy Hathway[3]). Okoliczności ślubu nie są dokładnie wyjaśnione, a na tem, co mówią zapiski parafjalne, opierano różne przypuszczenia. Być może, iż jedna z rodzin lub obie opierały się związkowi; może postępowanie poety w tej sprawie było nie bez zarzutu; może wreszcie — o ile przyjęlibyśmy dość prawdopodobne przypuszczenie, że był katolikiem — wziął naprzód ślub wedle rzymskiego, a dopiero w jakiś czas później ze względów prawnych wedle anglikańskiego obrządku.

Czemże zajmował się ten młodzieniec, który tak wcześnie założył własne ognisko domowe? Miejscowe stratfordzkie i teatralne tradycje dają różne odpowiedzi. Wedle jednych przez jakiś czas prowadził wiejską szkołę, wedle innych był pisarzem u adwokata. Najprawdopodobniej jednak pomagał ojcu w gospodarstwie — i w związku z tem jest anegdota, że gdy zabijał cielę, wygłaszał przed spełnie-

[1]) Czyt. *Ů̊or'ik*.

[2]) Czyt. *Dżon*.

[3]) Czyt. *Hae'ϑŭej*.

niem tej niemiłej funkcji pełną namaszczenia mowę. Ktoś twierdzi nawet, że terminował u rzeźnika i uciekł od niego do Londynu. Przypuszczenia, jakoby podróżował po stałym lądzie Europy lub wojował w Niderlandach, jak młodszy od niego dramaturg Ben Jonson[1]), są dowolnemi kombinacjami starszych biografów, nietylko pozbawionemi podstawy realnej, ale nie znajdującemi nawet oparcia w dziełach Szekspira.

Jego wyjazd ze Stratfordu łączy się znowu z inną tradycją. Podobno popadł w złe towarzystwo i bawił się kłusownictwem w parku Sir Tomasza Lucy[2]) w pobliskiem Charlecote[3]), a szlachcic ścigał go sądownie. Wówczas Szekspir miał pomścić się zjadliwą balladą — parę wierszy, rzekomo z niej zachowanych, nie wygląda na pisane przez wielkiego poetę. Rozgniewany srodze Sir Tomasz miał jeszcze ostrzej żądać ukarania młodego człowieka, który musiał zniknąć z rodzinnego miasteczka i udał się do Londynu.

Kpiny z herbu Lucych, jakie spotykamy w „Wesołych kobietach z Windsoru"[4]), są właściwie jedynem oparciem tej niezbyt prawdopodobnej historji, ale Szekspir mógł mieć zupełnie odmiennego rodzaju urazę do Sir Tomasza.

Inna hipoteza, zbudowana głównie na różnicy wieku między Szekspirem a Anną, na paru postaciach kłótliwych niewiast w jego dramatach i paru z tych dramatów ustępach, które dają odnieść się do jego pożycia małżeńskiego, przypisuje opuszczenie Stratfordu niesnaskom rodzinnym. Jeżeliby nawet teorja była słuszna, to w każdym razie poeta nie porzucił, jak Greene, żony i dzieci — miał ich już troje — dla pozbycia się kłopotów i zanurzenia się w wir uciech stolicy. Wedle tradycji odwiedzał Stratford raz do roku, a z chwilą osiągnięcia dobrobytu, jak wiemy z szeregu dokumentów, lokował tam swe fundusze w nieruchomościach i w różnych interesach. Można przypuszczać, że nigdy nie zapomniał o rodzinie.

Najprawdopodobniej rozstał się z nią, poprostu gnany chęcią spróbowania sił na szerszej arenie. Trudno go wyobrazić sobie zostającego aktorem i dramaturgiem przypadkowo. Raczej przypuścić należy, iż tak długo marzył o oklaskach i sławie, aż postanowił ruszyć w świat dla ich zdobycia. W decyzji tej mogły pewną rolę ode-

---

1) Czyt. *Dżon'sən.*
2) Czyt. *Liu'si.*
3) Czyt. *Czo(r)l'kōt.*
4) Czyt. *Uind'sər.*

grać i względy materjalne, gdyż ojcu powinęła się noga; wiemy, że złożył urząd gminny, że pożyczał pieniędzy i niezawsze oddawał je w terminie, że nawet groził mu areszt z tego powodu. Jego kłopoty mogły być dla syna jednym więcej bodźcem do szukania szczęścia poza rodzinnem miasteczkiem.

Kiedy Szekspir osiadł w Londynie i w jakich okolicznościach został aktorem, niewiadomo. Może przyłączył się do trupy, która grała w Stratfordzie w r. 1587. Rzecz jest tem prawdopodobniejsza, że była to trupa, wsławiona później jego przynależnością.

Anegdota głosi, że początkowo trzymał szlachcie konie przed teatrem, a potem nadał temu niezaszczytnemu zajęciu charakter zorganizowanego przedsiębiorstwa, gdyż przyjął sobie pewną ilość chłopców, a sam dawał tylko firmę i nadzór. Wygląda to jednak na rzecz wymyśloną poto, aby na Szekspirze zademonstrować dziwne koleje losu i przedstawić go jako wdzierającego się z najniższego stopnia drabiny społecznej na zawrotne wyżyny sławy. Pierwszym realnym śladem pobytu jego w Londynie jest przytoczony już ustęp z „Groszowej szczypty rozumu".

Nie należy źle sądzić o poecie na podstawie tego ataku. Oskarżał go człowiek niezrównoważony moralnie, a w danej chwili doprowadzony do rozpaczy śmiertelną chorobą i nędzą. Oskarżał zaś przedewszystkiem — o powodzenie. Jakto? Jakiś przybłęda z głębokiej prowincji, jakiś młody aktorzyna — aktorzy zaś są wedle statutu włóczęgami — zbiera laury jako dramaturg i żyje dostatnio, gdy ja, Robert Greene, magister nauk wyzwolonych[1]) i autor tylu dzieł, niegdyś oklaskiwanych i rozchwytywanych, dogorywam w domu litościwego szewca? To zarzut pierwszy.

Szydercze epitety „Jan Totumfacki" i „Trzęsiscena" odnoszą się może do tarć, jakie często zachodzą między teatrem a autorami dramatycznymi. W takim razie wskazywałyby one, że Szekspir już w r. 1592 był dzięki swemu uzdolnieniu pośród „Sług lorda szambelana" osobistością wpływową i decydował o repertuarze.

Dalszy zarzut, zawarty w słowach „sądzi, że równie dobrze, jak najlepszy z nas, potrafi biały wiersz przyodziać w bombast" albo odnosi się do rzekomej zarozumiałości Szekspira, albo poprostu wyraża oburzenie, że aktor, człowiek bez wyższego wykształcenia,

---

[1]) Stopień naukowy.

śmie wogóle pisać. Gdyby, jak chcą niektórzy, szło tylko o deklamację sceniczną, nie byłoby tu porównania „jak najlepszy z nas".

Nieco realniej przedstawia się czwarty punkt oskarżenia, wzmianka o cudzych piórkach, wyjaśniona złośliwie przekręconym wierszem, wspólnym dwom sztukom, z których jedna stanowi przeróbkę drugiej. Jest to niewątpliwie zarzut plagjatu. Napróżno kilku krytyków, stosując do XVI wieku dzisiejsze normy i chcąc za wszelką cenę oczyścić Szekspira od plamy tego, co dziś nazywa się kradzieżą literacką, usiłuje wbrew rzeczywistości widzieć w słowach Greene'a aluzję do faktu, że autor jest twórcą, aktor jedynie odtwórcą, albo zarzut naśladownictwa, a w sztuce wcześniejszej, odpowiadającej II części „Henryka VI" i takiej samej sztuce, odpowiadającej części III, korsarskie wydania tych części. Inni znów przyznają, że obie wcześniejsze sztuki pisane były przez kilku poetów, i sądzą, że wiersze, pozostałe z nich w „Henryku VI" to udział Szekspira w owej zbiorowej twórczości, z którym miał on prawo robić, co mu się spodobało.

Nie będę tu wdawał się w tę zawikłaną sprawę tem bardziej, że jej dość miejsca poświęciłem gdzie indziej[1]). Może Szekspir należał do autorów wcześniejszych dramatów. W każdym razie jednak zgodnie z panującemi pojęciami miał prawo je przerabiać, o ile pozwoliła mu na to lub poleciła to trupa, która je nabyła. Być może zresztą, że przystąpił do przeróbki w porozumieniu, ewentualnie nawet wspólnie z Marlowem — a właśnie ręka Marlowe'a jest na każdym kroku widoczna w sztukach wcześniejszych. Nie wiemy, jakie łączyły obu poetów stosunki. Szekspir oddał pamięci największego ze swych poprzedników hołd w komedji „Jak wam się podoba", gdzie pośród sielankowego dialogu każe jednej z osób cytować wiersz z jego niedokończonego poematu „Hero i Leander" jako słowa „zmarłego pasterza". Nie jest to jeszcze dowodem przyjaźni lub współpracownictwa, lecz czyni jedno i drugie prawdopodobnem.

Tyle co do napaści Greene'a. Dla jego scharakteryzowania jako człowieka warto przytoczyć, co zrobił przed śmiercią: Napisał list do żony, błagając ją o przebaczenie i dodając prośbę, aby zwróciła poczciwemu szewcowi jego wydatki. Wyraził życzenie, aby mu przyniesiono puhar małmazji[2]). Wreszcie uzyskał od gospodyni obietnicę, że jego martwe czoło uwieńczy laurem. I stało się, jak pragnął.

---

[1]) W książkach „Krzysztof Marlowe" (Warszawa 1922) i „Historja literatury angielskiej od czasów najdawniejszych do Miltona i Drydena" (Lwów 1926).

[2]) Ciężkie, słodkie wino.

Przejdźmy jednak od tego litości godnego literackiego cygana do znienawidzonego przezeń większego poety, którego życie jest pod wielu względami przeciwieństwem dziejów Greene'a. Szekspir nie był ascetą ani purytaninem i niewątpliwie musiał mieć swe słabostki. Tradycja mówi, że lubił przesiadywać w gospodzie, w gronie wesołych towarzyszy, gdzie kipiał humor i dowcipy krzyżowały się, jak szpady. Ale nie groziło mu stoczenie się między szumowiny, z których życiem Greene tak dobrze był obeznany. Owszem, Szekspir żywił ambicje społeczne. Pisma jego nie dowodzą może gruntowniejszej znajomości manier dworu i arystokracji, a jednak świadczą o zetknięciu się z temi sferami.

Zresztą jeżeli porównamy dedykacje dwóch poematów, poświęconych przez niego kolejno hrabiemu Southampton[1]) („Wenus i Adonis" — 1593 i „Lukrecja" — 1594), przekonamy się z tonu, że stosunek nabrał cech pewnej serdeczności. Niewiadomo, czy Southampton rzeczywiście był owym dostojnym przyjacielem, którego poznajemy w „Sonetach" Szekspira. Uważam to osobiście za prawdopodobne, lecz zdania krytyków są podzielone. Nie wiemy również, czy rzeczywiście dał poecie, pragnącemu nabyć jakąś nieruchomość, 1000 funtów st. Znamy z dokumentów prawnych interesy Szekspira: nie obracał on takiemi sumami (1000 ft. odpowiadałoby dziś ośmiu tysiącom.[2]) Zresztą zawód aktora był popłatny, a poeta, jak było w zwyczaju w jego trupie, otrzymał po jakimś czasie udział w przedsiębiorstwie. Miał więc za co bez tak wydatnej pomocy patrona odkupować to, co ojciec zmuszony był sprzedać w złych czasach, oraz czynić nowe nabytki.

Pomyślał teraz o wzniesieniu się do wyższej sfery i w r. 1596 zwrócił się do Kolegjum heraldycznego o nadanie ojcu herbu. Sprawa nie szła zbyt gładko, gdyż w r. 1599 ponowił prośbę, tym razem skutecznie, ale herb uzyskany różnił się od pierwotnego projektu. Posiadamy dowód, że Kolegjum heraldycznemu zarzucano zbyt hojne szafowanie szlachectwem, a między nazwiskami ludzi, nobilitowanych rzekomo bez dostatecznego uzasadnienia, figuruje wraz z dwoma innymi aktorami Szekspir. Bardzo możliwe, iż użył przekupstwa, gdyż urzędnik, który zapewne rozstrzygał sprawę, miał złą opinję. Czasy były tego rodzaju, że trudnoby rzecz brać za złe poe-

---

[1]) Czyt. *Saŭϑ'aemptən.*

[2]) A więc ponad 350.000 zł.!

cie, któremu złośliwy a zazdrosny Ben Jonson mimo, że mu podobno zawdzięczał wystawienie swej pierwszej sławniejszej sztuki, wypominał statut o włóczęgach. Zdaje się, że pił także do Szekspira, wprowadzając do jednej ze swych komedyj postać dorobkiewicza, otrzymującego po usilnych staraniach jako herb świnię bez głowy z godłem „Nie bez musztardy". Ojciec Szekspira dostał był w herbie dzika, a godło brzmiało „Nie bez prawa".

Szekspir zapewne nie przejmował się zbytnio takiemi docinkami. Był już wyższy ponad małostkowe ambicje świata literacko-teatralnego, zresztą zarówno świadectwo współczesnych, jak jego dzieła, wskazują, że nie należał do łatwo wypadających z równowagi. Analizował własności duszy ludzkiej, złe i dobre, żywiąc nawet do swych ujemnych postaci taką sympatję, jaką np. zoolog może żywić do żmii lub do tygrysa, a jakiej źródłem jest górująca nad wszelkiemi innemi uczuciami ciekawość. Podobnie musiał odnosić się do ludzi i w życiu. Obserwował ich pilnie, nie przejmując się objawami ich złego serca, choćby godziły nawet w niego samego, a obserwację pokrywał dobroduszną uprzejmością.

Nie brał też zapewne udziału w istnej burzy w szklance wody, jaką był spór między Jonsonem z jednej, a młodszymi dramaturgami Marstonem[1]) i Dekkerem z drugiej strony. Wedle przechwałek Jonsona bywał i kij w robocie, ale główną broń stanowiły sztuki, w których wyprowadzano na scenę przeciwników i sromotnie ich wykpiwano. Ponieważ w grę wchodziły kwestje teatralne, dostało się coś niecoś i aktorom, a niektóre przytyki można odnieść do Szekspira. Kilku krytyków, lubujących się w odkrywaniu wszędzie subtelnych aluzyj osobistych, sądzi, że poeta stracił cierpliwość i odpowiedział w „Troilusie i Kressydzie", gdzie Ajaks miałby przedstawiać Jonsona, a Tersytes Marstona. Główną podstawą hipotezy jest miejsce z akademickiej sztuki satyrycznej p. t. „Powrót z Parnasu". Wpleciono tam scenę, w której aktorzy, Ryszard Burbage[2]), największy tragik trupy szekspirowskiej i wogóle epoki elżbietańskiej, oraz William Kemp, sławny komik tej samej trupy, rozmawiają o współczesnych dramaturgach i napomykają także o waśni Jonsona z Marstonem. Pada tu zdanie o „pigułce przeczyszczającej", jaką miał im wszystkim dać „kolega Szekspir". Ale gdyby ten pragnął był rze-

---

[1]) Czyt. *Mā(r)'stən.*

[2]) Czyt. *Bɒ(r)'bədż.*

czywiście skarykaturować obu poetów w „Troilusie i Kressydzie", postaci Ajaksa i Tersytesa musiałyby mieć więcej podobieństwa do nich. Zwłaszcza u Jonsona nie wyrzekłby się taki genjalny psycholog, jak Szekspir, jego najistotniejszej cechy, rzucającej się w oczy każdemu, mianowicie literackiej pedanterji. Jonson, zresztą człowiek wybitnie zdolny i autor szeregu wartościowych utworów, żądał od poety przedewszystkiem uczoności, poszanowania starożytnych wzorów i poddawania każdego najdrobniejszego szczegółu sądowi rozsądku. Jednem słowem wyznawał *credo* pseudoklasyczne, szczycił się niem i upatrywał w niem własną wyższość nad współczesnymi. Konia z rzędem za wykrycie jednej aluzji do tego w postaci Ajaksa! Niewiadomo również o jakiejkolwiek przyczynie, dla której Szekspir miałby znęcać się nad Marstonem — czy też wedle innego, odosobnionego poglądu nad Dekkerem, — wcielając go w najobrzydliwszą postać, jaką kiedykolwiek stworzył. Może „Troilusa i Kressydę" interpretowano tak bez jego intencji. Może aktorzy, mający swoje porachunki z Jonsonem, puścili pogłoskę, że ten figuruje w sztuce jako Ajaks. Może nawet robili w czasie przedstawień samowolne dodatki, przeciw niemu wymierzone, które częściowo dostały się do wydania „Troilusa i Kressydy", drukowanego w r. 1609 z pewnością nie pod kierownictwem samego autora. Jedno odezwanie się Ulissesa o Ajaksie z aluzją do udziałów — zapewne teatralnych — wygląda bardzo na taki dodatek. Owo miejsce z „Powrotu z Parnasu" jest może tylko niezbyt zręcznie wystylizowanem stwierdzeniem wyższości Szekspira nad resztą dramaturgów. Szereg świadectw przedstawia nam poetę w obejściu z ludźmi jako zupełne przeciwieństwo takich zgryźliwych zarozumialców, jak Greene z jego starszych i Jonson z młodszych współczesnych. Wszakże nazywano go *gentle Will*, — a przydomek ten mieści bogatą treść, wskazującą jednocześnie na łagodność, uprzejmość i szlachetność.

W ciągu ostatnich lat w. XVI stawał się Szekspir coraz sławniejszym jako poeta. Zgodnie z panującemi pojęciami, zwracano jednak uwagę przedewszystkiem na to, co my w jego spuściźnie uważamy za rzecz podrzędną, mianowicie na wspomniane już dwa poematy epickie. Przy dramatach najczęściej nawet nie pytano o autora. A przecie posiadamy dowód, że Szekspir był ceniony także jako dramaturg. Dowód ten jest równocześnie najcenniejszem źródłem do chronologji jego utworów.

Franciszek Meres[1]) daje w swej książeczce „*Palladis Tamia*" (Skarbiec Pallady) rodzaj przeglądu współczesnego piśmiennictwa. Niestety w w. XVI nie znano jeszcze historji literatury w dzisiejszem znaczeniu i jej nauk pomocniczych, biografji oraz bibljografji. Istniały zaledwie ich prymitywne zaczątki. Ludzie oklaskiwali i chwalili to, co im się podobało, a gdy jeden literat chciał dać wyraz pochlebnej opinji o drugim i przekazać ten sąd potomności, ograniczał się do ogólników, najczęściej zestawiając go ze sławnemi imionami klasycznej starożytności. Tak też postąpił i Meres. Nie zanotował żadnych konkretnych szczegółów o życiu Szekspira, natomiast porównał go z Owidjuszem, Plautem i Seneką[2]). Zrobił jednak i coś więcej. Dla poparcia swego zdania wyliczył sześć dramatów i sześć komedyj Szekspira, przeważnie jeszcze nie drukowanych, a oprócz obu poematów wspomniał także „jego cukrowe sonety, będące w obiegu między przyjaciółmi" autora. Dostarczył nam więc wiadomości o 12 utworach dramatycznych, które na pewne istniały w r. 1598, kiedy wyszła „*Palladis Tamia*", a także dowodu, że sonety, drukowane aż w 11 lat później, w tym czasie musiały już być przynajmniej częściowo napisane.

Nieznany nam z nazwiska autor „Powrotu z Parnasu", granego w Cambridge w r. 1601 lub 1602, nie ograniczył się do omówionej już wzmianki, świadczącej zapewne o tem, że uważa Szekspira za największego ze współczesnych dramaturgów, a przynajmniej, że takie było ogólne zapatrywanie. W innem miejscu sztuki spotykamy się z szeregiem charakterystyk literackich. Szekspirowi dostają się pochwały za „Wenerę i Adonisa" oraz za „Lukrecję", nadto tchnące akademickiem poczuciem wyższości napomnienie, aby wybierał poważniejsze tematy.

Widzowie teatralni notowali nieraz w swych pamiętnikach wrażenia, wyniesione z przedstawień. Dzięki temu posiadamy relacje o kilku sztukach Szekspira. Rzecz charakterystyczna jednak, że autorzy tych zapisek, choć czasem zwracają uwagę na wspólność motywów między różnemi dramatami, zazwyczaj nie wymieniają autora. Ten był dla nich rzeczą podrzędną.

Pierwsze drukowane utwory dramatyczne Szekspira nie miały jego nazwiska na karcie tytułowej — wszakże jeszcze tak niewiele

---

[1]) Czyt. *Mī(r)z.*

[2]) Dramaturg rzymski z I wieku po Chr. Niektórzy identyfikują go z filozofem tego samego nazwiska, ale zapewne błędnie.

mówiło! Później sprawa się zmienia. Około r. 1600 następuje cały szereg druków, a ponieważ są to wydania korsarskie, krytycy przypuszczają, że w tym czasie skradziono z bibljoteki teatralnej większą ilość rękopisów. Szekspir zaczyna teraz figurować w tytułach. Co więcej, litery W. S. lub nawet pełne jego imię i nazwisko pojawiają się dzięki bezwstydnym praktykom księgarzy na obcych utworach. Liczba takich dramatów pseudoszekspirowskich jest dość znaczna. Stały się one przyczyną kompromitacji paru — zasłużonych poza tem — krytyków niemieckich epoki romantycznej, którzy nietylko kruszyli kopję o ich autentyczność, ale widzieli w nich wbrew oczywistości typową technikę i styl poety, przyznając nawet temu lub owemu kukułczemu jaju wysokie miejsce pośród jego spuścizny.

Szekspir brał udział w przedstawieniach, dawanych przez Trupę Lorda Szambelana na dworze. Tradycja głosi, że królowa znała go i wysoko ceniła. Miał raz grać w swym dramacie rolę Henryka IV. Elżbieta siedziała na scenie. Gdy poeta właśnie wypowiadał dłuższą tyradę, wstała i przeszła obok niego, ale on nie zwrócił na to uwagi. Elżbieta przeszła więc ponownie i upuściła rękawiczkę. Wówczas Henryk IV schylił się i podniósł zgubę, mówiąc niezmienionym tonem, tak jakby wiersze należały do roli:

A choć wołają nas doniosłe sprawy,
To godzi nam się wstrzymać tu na chwilę,
Aby kuzynce podnieść rękawiczkę.

Wiadomo, że królowie w rozmowie tytułują się kuzynami, choć faktycznie nie pozostają w pokrewieństwie.

Historyjka może być lub nie być prawdziwa. W każdym razie komplementa, zawarte w „Śnie nocy letniej", były tak zręczne, że Elżbieta musiała zainteresować się ich autorem. Podobno zachwycała się postacią Falstaffa;[1]) zażądała od poety, aby przedstawił grubasa zakochanym. Tak miały powstać „Wesołe kobiety z Windsoru"

Koniec panowania „dziewiczej królowej" był ponury. Próżna i zarozumiała na punkcie swej urody, boleśnie odczuwała starość — urodziła się zaś była w r. 1530... Od otoczenia ustawicznie żądała hołdów — nie tyle dla swej politycznej mądrości i szczęśliwych rządów, ile dla osobistego wdzięku. Kto umiał jej pochlebić, miał przyszłość zapewnioną, nie wolno mu jednak było snuć zbyt śmiałych marzeń. Za takie marzenia popadł był niegdyś w niełaskę hr. Lei-

[1]) Czyt. *Fōl'staef.*

cester[1]), ale przykład jego nie odstraszył innych. W latach dziewięćdziesiątych cieszył się największemi wpływami na dworze hr. Essex, młody, wspaniałej postawy i wykwintnych form, wsławiony zresztą również jako wódz. Nie zadowalając się osiągniętemi dostojeństwami, zapragnął zasiąść na tronie. Kupiła się koło niego grupa żądnej wyniesienia szlachty; równocześnie katolicy i purytanie przywiązywali niemałe nadzieje do jego powodzenia, a ludzie niezadowoleni ze sprężystych, prawie samowładnych rządów Elżbiety, spodziewali się, że Essex przywróci magnatom ich wpływy.

Zdawało się, że szczęście sprzyja tym śmiałym zamiarom, gdyż Elżbieta oddała hrabiemu namiestnictwo i dowództwo naczelne w Irlandji, gdzie wybuchło powstanie. Była to sposobność do przywiązania do siebie armji. Essex udał się do Irlandji, otoczony kołem świetnego rycerstwa. Kawalerją jego dowodził protektor Szekspira, Southampton.

Niełatwą było rzeczą prowadzić wojnę wśród bagien i spustoszonych obszarów, niezdolnych wyżywić liczniejszego wojska, i wśród wrogo usposobionej ludności. Nieprzyjaciel zaś był bitny, ożywiony zapałem religijnym i rozjątrzony długoletnim srogim uciskiem. Nie mógł z Anglikami mierzyć się w otwartem polu, w partyzantce jednak był nad wyraz groźny. Kampanja przyniosła Essexowi miast oczekiwanych triumfów rozczarowania i ciężkie straty. Namiestnik zniecierpliwił się wreszcie. Przekraczając swe pełnomocnictwa, zawarł z powstańcami niezbyt korzystny traktat i powrócił do Anglji. Istnieje wersja, że jeden z ministrów Elżbiety umyślnie doradził był wysłanie hrabiego do Irlandji, ponieważ wiedział, że wyprawa przyniesie mu zgubę.

Essex doznał na dworze nieprzychylnego przyjęcia. Królowa nie myślała zatwierdzić jego układu, dała więc namiestnikowi wyraźnie do zrozumienia, że zawiódł zaufanie. Mógł był jednak cierpliwością i sprytem odzyskać łaskę. Niestety żarła go nieokiełznana ambicja, myślał nie o usprawiedliwianiu się przed ministrami, ale o rozkazywaniu im, t. j. o koronie. Powziął nieszczęsny zamiar opanowania przemocą pałacu i zmuszenia Elżbiety do małżeństwa. Mógł liczyć na paruset oddanych sobie dworzan i szlachty, ale przeceniał swą popularność w stolicy. Może zamach stanu byłby wypadł inaczej,

[1]) Czyt. *Le(j)'stə(r)*.

gdyby Essex powrócił był z Irlandji jako zwycięzca. Dość, że wypadł fatalnie.

Rzecz charakterystyczna ze względu na stosunek społeczeństwa do sceny, że zwolennicy Essexa, chcąc wytworzyć odpowiedni nastrój, kazali trupie szekspirowskiej grać dramat o strąceniu z tronu Ryszarda II. Niema dowodu, że był to „Ryszard II“ Szekspira, ale przemawiałby zatem fakt, że w pierwszem jego wydaniu z roku 1597 niema sceny złożenia korony, a pojawia się ona dopiero w wydaniu z r. 1608, a więc w 5 lat po zgonie Elżbiety, określona na karcie tytułowej jako „nowe dodatki“. Może Szekspir napisał ją umyślnie na życzenie spiskowych? Niewątpliwie sympatyzował z Essexem jako z przyjacielem Southamptona, poświęcił mu był nawet życzliwą wzmiankę w jednym z chórów „Henryka V“.

Plany spiskowych nie powiodły się, ludność ich nie poparła, nie zdołali nawet dotrzeć do rezydencji Elżbiety, zamknęli się więc w pałacu Essexa, a po krótkiej obronie musieli się poddać. Nieszczęśliwy magnat był za dumny, aby prosić o łaskę, i nałożył głową. Posypały się surowe wyroki i na jego stronników. Southampton został skazany na dożywotnie więzienie.

Elżbieta boleśnie odczuła to, co zaszło, i niedługo już żyła. Wygasł na niej ród Tudorów, a korona przeszła zgodnie z jej wolą na króla szkockiego Jakóba (VI, a w Anglji I), syna jej nieszczęsnej rywalki, Marji Stuart. Szereg poetów opłakiwał wielką monarchinię ale nie należał do nich Szekspir. Jedyną jego wzmiankę o zgonie Elżbiety możnaby upatrywać w sonecie, w którym słyszymy, że nie sprawdziły się ani obawy poety, ani przepowiednie całego świata; jego przyjaciel skazany został na więzienie, ale zaćmił się śmiertelny księżyc, więc ci, co prorokowali nieszczęścia, sami szydzą ze swych wróżb; co było nietrwałem, dziś koronuje się pewnością, a pokój zapowiada długi szereg lat, uwieńczonych oliwnemi liśćmi. Sonet kończy się zapowiedzią, że wiersz poety będzie dla przyjaciela pomnikiem nawet wtedy, gdy znikną herby tyranów i ich grobowce z bronzu.

Elżbietę często nazywano Dianą lub Cyntją (t. j. boginią księżyca). Ponieważ była ostatnią z rodu, lękano się po jej zgonie zamieszek, ale obawy okazały się płonnemi. Owszem, na tronie zasiadł monarcha, o którym wiedziano, że jest nieprzyjacielem wojny. Nie mam wątpliwości, że sonet ten (107) odnosi się do Elżbiety, Jakóba I i Southamptona, któremu nowy król przywrócił wolność, że zaś

ostatnie słowa dotyczą wygaśnięcia rodu Tudorów, byli bowiem samowolni, okrutni i nie szanowali ustaw. Szekspir sympatyzował z Essexem, a tragiczny los hrabiego odbił się na powstałych około tego czasu wielkich dziełach. „Hamlet" zawdzięcza zapewne sprawie Essexa obraz dworu, pełnego pochlebstwa, służalstwa, nieszczerości i intryg.

Jakób I mógł cieszyć się życzliwością poety i z innego powodu. Był wielkim miłośnikiem teatru, a Szekspir mógł o tem wiedzieć od angielskich aktorów, którzy w r. 1599 grali w Edynburgu za wyraźnem pozwoleniem króla. Kalwińskie duchowieństwo, stanowiące w Szkocji może większą potęgę od korony, zwalczało bezwzględnie wszelkie rozrywki, jest więc rzeczą jasną, że trzeba było całej powagi królewskiej, aby otworzyć wesołym przybyszom bramy szkockiej stolicy. Nie obyło się też przytem bez sarkania oburzonych duchownych.

Jakób nie zawiódł różnego rodzaju nadziei, jakie pokładali w nim Anglicy. Zakończył przewlekłą wojnę z Hiszpanją, pełną garścią rozsypywał zaszczyty, szczególnie hojnie szafując godnością rycerza, i wznowił świetność dworu, nieco przyćmioną dzięki oszczędności Elżbiety. Że zalety króla są w gruncie rzeczy wadami, miano przekonać się dopiero po pewnym czasie. W każdym razie aktorzy nie mogli skarżyć się na niego. Jak już wspomniałem, objął sam protektorat nad Trupą Szambelańską. Innemi trupami zaopiekowały się osoby z rodziny monarszej.

Ulubioną rozrywką rozbawionego dworu stały się t. z. maski, t. j. fantastyczne widowiska, pełne efektów wzrokowych, których dostarczały głównie postaci mitologiczne. Występowała w nich sama królowa i jej damy, tekst pisał nieraz Ben Jonson, doskonale obeznany z literaturą klasyczną. Ale i ilość przedstawień, dawanych na dworze przez zawodowych aktorów, podniosła się znacznie, najwięcej zaś dawali ich naturalnie Słudzy Jego Królewskiej Mości. Zapiski kasowe mieszczą często listę uczestników i Szekspir figuruje w niej zazwyczaj na pierwszem miejscu.

Złożył też Jakóbowi hołd w „Makbecie", wziętym z dziejów Szkocji, a przepowiadającym połączenie całej W. Brytanji pod berłem potomków Banka, od którego Stuartowie ród swój wywodzili, i wspominających o leczeniu przez Edwarda Wyznawcę[1]) dotknię-

[1]) Przedostatni król Anglji przed podbojem normandzkim, później uznany za świętego. Panował 1042—1066.

ciem królewskiej ręki skrofułów. Była to praktyka, uprawiana przez szereg królów angielskich. Zarzuciła ją trzeźwa Elżbieta, ale zabobonny Jakób, który głosił Boskie pochodzenie władzy monarszej, wznowił, choć nie bez wahania, dziwaczny obyczaj. Nawet sceny czarów w „Makbecie" dostosowane były do gustu króla, który święcie wierzył w czarną magję i napisał był nawet książkę o tym przedmiocie.

Jak widać z aktów sprawy sądowej, w której Szekspira powołano na świadka, mieszkał on przez jakiś czas u fryzjera Francuza, którego nazwisko dał heroldowi w „Henryku V". Z tego to domu zapewne wyniósł pewną, słabą zresztą, znajomość języka sąsiadów Anglji z za Kanału La Manche.

Trupa Lorda Szambelana, a później Jego Królewskiej Mości grywała w dwóch gmachach, w Blackfriars[1]) (t. j. gmachu podominikańskim) i w *Globe Theatre*[2]), zbudowanym w r. 1599 przez Ryszarda Burbage i jego ojca Jakóba. Pierwszą wystawiońą tu sztuką Szekspira był zapewne „Henryk V" i z jednego z chórów dowiadujemy się, że budowla miała kształt litery O.

Tymczasem w Stratfordzie zmieniło się niejedno. W r. 1596 umarł syn Szekspira Hamnet. Niektórzy biografowie uważają rozpacz Konstancji za Arturem w „Królu Janie" za odbicie ojcowskiej boleści poety. W następnym roku zapewne rodzina jego przeniosła się do kupionego przezeń wtedy domu, zwanego *New Place*[3]). W roku 1601 zakończył życie ojciec poety. W r. 1607 córka jego wyszła za Johna Hall[4]), doktora medycyny, po którym zostały ciekawe notatki z praktyki — niestety bez wzmianki o teściu i jego ostatniej chorobie. W tymże roku zmarł w Londynie brat Szekspira Edmund, z zawodu aktor. Można przypuszczać, że przybył on do stolicy, zachęcony powodzeniem Williama, i że ten opiekował się nim — zapłacił bowiem funta za użycie wielkiego dzwonu przy pogrzebie. W r. 1608 umarła matka poety. W szlachetnej postaci Wolumnji w „Korjolanie" widziano hołd, złożony jej pamięci. Za mało nam wiadomo o Marji Szekspir, abyśmy mogli to przypuszczenie przyjąć lub odrzucić. W tymże roku William dzięki przyjściu na świat Elżbiety Hall został dziadkiem.

---

[1]) Czyt. *Blaek'fraj'ə(r)s.*

[2]) Czyt. *Glōb ϑi'etə(r).*

[3]) Czyt. *Nju ple(j)s.* Dosłownie: nowe miejsce.

[4]) Czyt. *Hōl.*

Cały wiek męski upłynął mu w Londynie. Na ostatnie lata usunął się dramaturg w zacisze Stratfordu. Opuszczał był niegdyś rodzinę, pogrążoną w kłopotach i ubóstwie, jako lekkomyślny młodzieniec, idący szukać szczęścia w świecie. Wracał po życiu pełnem trudów, ale też pełnem triumfów, osiągnąwszy to, o czem marzył, i to, o czem zapewne nigdy nie śmiał marzyć.

Za czasów jego wyjazdu hrabstwo Warwick było jeszcze w przeważnej części katolickie, zastawał je purytańskiem. Zaniechano po większej części tradycyjnych zabaw ludowych i nie pozwalano grać wędrownym aktorom, dając im jako odczepne drobne kwoty. Zapewne i na samego poetę ten i ów poglądał krzywo jako na byłego komedjanta i tylko majątek oraz herb zapewniały mu poszanowanie, tłumiąc niechętne szmery. Zmiana nastroju, jaką przeszły okolice Stratfordu, była zresztą tylko cząstką procesu, ogarniającego całą Anglję, zwłaszcza południową.

Niewiadomo, kiedy Szekspir zamieszkał ponownie w rodzinnych stronach i sam fakt nawet nie opiera się na żadnych dokumentach, ale wszyscy wcześni biografowie, wszystkie źródła tradycji są pod tym względem tak zgodne, że trudno żywić wątpliwości. Nadto tyle w ostatnich dramatach atmosfery pól i lasów, że trudno przypuszczać, aby powstały wśród wielkomiejskiego zgiełku. Temat stanowi z reguły połączenie się długo rozdzielonej rodziny. I to z pewnością nie jest przypadkowe. Krytycy, widzący w dziełach poety na każdym kroku punkty styczne z jego życiem, posuwają się dalej. Postać Hermjony w „Opowieści zimowej" jest dla nich symbolem jego pogodzenia się z żoną — ale nie wiemy, czy miał sobie wobec niej co do wyrzucenia i czy wogóle w parze z rozłąką szły jakie niesnaski. Naiwne, pełne uroku niewinności bohaterki „Opowieści zimowej" i „Burzy" mają znów zawdzięczać swe powstanie córce poety Judycie.

Przedmowa do pierwszego zbiorowego wydania Szekspira mówi o rękopisach jego bez poprawek i bez plamki. Możliwe, iż w ostatnich latach życia wziął się do porządkowania swej spuścizny literackiej. Jeżeli tak było, nie doprowadził tej pracy zbyt daleko, gdyż cały szereg jego utworów w formie, w jakiej je ogłoszono w r. 1623, przedstawia wiele do życzenia. Jakaś część papierów Szekspira mogła spłonąć podczas któregoś z dwóch pożarów w r. 1613 i 1614. Pierwszy zniszczył teatr *Globe* podczas przedstawienia „Henryka VIII" i był skutkiem nieostrożności w strzelaniu na wiwat za sceną,

oznajmiającem przybycie króla na bankiet do kardynała Wolsey[1]) w akcie I. Drugi pochłonął większą część domów Stratfordu.

W lutym roku 1616 Judyta Szekspir wyszła za handlarza win Tomasza Quiney[2]), z którego ojcem poeta pozostawał zapewne oddawna w zażyłych stosunkach. Z końcem marca sporządził William testament. Musiał już być poważnie chory, gdyż podpisy świadczą o niepewnej ręce. Rozdzielił majątek między rodzinę, nie zapominając o siostrze Joannie. Niektóre legaty mają charakter pamiątek. Trzej aktorzy, Burbage oraz późniejsi wydawcy dzieł poety, Heminge[3]) i Condell[4]), otrzymali wedle starego angielskiego zwyczaju drobne sumy na pierścienie pamiątkowe. Brak wszelkiej wzmianki o spuściźnie literackiej.

Poeta umarł 23 kwietnia, zapewne w sam dzień własnych urodzin. Tradycja, że choroba jego wynikła z nadużycia trunku w towarzystwie Jonsona i innego poety, Michała Drayton[5]), nie zasługuje na wiarę. Stosunki między Szekspirem a Jonsonem nie mogły być w tym czasie zbyt bliskie. Że mimo różnych złośliwości Jonsona istniały, rzecz dość prawdopodobna; trudno jednak przypuszczać, aby jeden odwiedzał drugiego. O przyjaźni zaś Szekspira z Draytonem nic wogóle niewiadomo.

Na grobie Szekspira w stratfordzkim kościele parafjalnym umieszczono dziwny czterowiersz, który tak brzmi w dosłownym przekładzie:

Dobry przyjacielu, przez miłość Jezusa, nie chciej wykopywać zamkniętego tu prochu. Niech będzie błogosławiony człowiek, który oszczędzi tych głazów, a przeklęty ten, co ruszy moje kości.

Rzekomo sam poeta miał być autorem. Napis tłumaczą niektórzy tem, że zazwyczaj zwłoki pochowanych w kościele przenoszono po jakimś czasie do kostnicy. Raczej jednak odegrał tu pewną rolę fanatyzm purytański. Może — tak, jak w pół wieku później nie chciano pochować Molièra[6]) w poświęcanej ziemi — ktoś sprzeciwiał się złożeniu w domu Bożym zwłok aktora i dramaturga w jednej

---

[1]) Czyt. *Ůul'zi.*

[2]) Czyt. *Kŭi'ni.*

[3]) Czyt. *Hem'ming.*

[4]) Czyt. *Kɒn'dəl.*

[5]) Czyt. *Dre(j)'tən.*

[6]) Największy komedjopisarz francuski.

osobie i zachodziło niebezpieczeństwo ich znieważenia... W ćwierć wieku po zgonie Szekspira miał nastąpić zakaz przedstawień jako rzeczy gorszącej i niemoralnej.

Na grobie ustawiono po paru latach biust, istnieje nadto parę portretów i maska pośmiertna — wszystkie te podobizny różnią się znacznie między sobą. Najwięcej zaufania można mieć do portretu, dołączonego do t. z. pierwszego *folio*, t. j. zbiorowego wydania z roku 1623. Popiera go powaga wydawców, którzy byli kolegami i przyjaciółmi Szekspira.

W tym czasie z trzech aktorów, wymienionych w testamencie, żyło już tylko dwóch, Hemminge i Condell — i ci dwaj uczcili pamięć Szekspira, drukując jego dzieła. Było tu mnóstwo błędów i niedokładności. A jednak wartość księgi można uważać wprost za nieocenioną. Połowa dramatów Szekspira nie była wcale drukowana za jego życia i byłaby przepadła. Inne istniały wprawdzie w t. z. kwartach, często jednak w tekście zepsutym i niekompletnym. Dzieła Szekspira w formie, w jakiej dziś je posiadamy, są owocem mrówczej pracy lat około dwustu. Praca ta polegała na porównywaniu *folio* z kwartami i kwart jednych z drugiemi, na czynieniu w uzyskanym tą drogą tekście poprawek, często na podstawie źródeł, udramatyzowanych przez poetę.

W *folio* z r. 1623 ukazał się wiersz pochwalny Bena Jonsona, składającego teraz hołd temu, którego, powodowany zawiścią, tylokrotnie atakował za jego życia. Kilka miejsc pięknego wiersza stało się wprost przysłowiowemi. Przedewszystkiem warto zapamiętać z niego słowa: „On należał nie do jednego wieku, lecz do wszystkich".

IV.

Hemminge i Condell podzielili dramaty Szekspira zgodnie z pojęciami elżbietańskiemi na trzy kategorje — na komedje, historje i tragedje. Osobnego wyjaśnienia wymaga druga nazwa. Oznacza ona dramat o treści wziętej z historji a n g i e l s k i e j — a więc np. „Juljusz Cezar" znalazł się między tragedjami.

Sami wydawcy byli, jak się zdaje, w kłopocie, gdzie zaliczyć „Troilusa i Kressydę". Podział ich jest pod wielu względami niedostateczny i dałoby się go zapewne ulepszyć. Ale byłby to stracony trud. Szekspir nie trzymał się żadnych reguł, żadnej poetyki. Mieszał żywioły tragiczne z komicznemi tak samo, jak je mieszali jego an-

gielscy poprzednicy — i jak miesza je życie. Niektóre komedje mają nastrój ponury, rzec nawet można, tragiczny, a szczęśliwe zakończenie wygląda w nich na sztucznie narzucone. Natomiast najświetniejsza postać komiczna, jaką poeta stworzył, t. j. Falstaff, występuje w dwóch historjach. Wskrzeszona później — zapewne, jak już wspomniałem, nie z własnego popędu poety — w komedji, była jedynie kopją, nietylko bladą, ale z karykaturalnie wykrzywionemi rysami. Porzućmy tedy jako bezowocne próby ustalenia klasyfikacji dzieł Szekspira i zajmijmy się raczej podziałem ich chronologicznym.

Ilość danych, jakie do tego posiadała krytyka, była skromna. Na pierwszem miejscu stał Meres, dalej szereg innych współczesnych wzmianek o poecie i cytatów z niego, potem szły daty kwart i notatki cechu księgarskiego, w którym musiano obowiązkowo zgłaszać naprzód druk książek, zapiski o przedstawieniach na dworze i czas druku źródeł. Obok tych rzeczy, będących poza dziełami poety, wiele można było wywnioskować z dzieł samych, z nastroju dramatów i z zachodzących między niemi podobieństw, z techniki twórczej, dojrzałości artystycznej i filozoficznej, z wierszowania, z cytatów i aluzyj Szekspira do wypadków historycznych lub do obcych utworów.

Rzadko dowody, należące do jednej z wymienionych kategoryj, są tak przekonywające i tak dokładne, aby można było na ich podstawie temu lub owemu dramatowi wyznaczyć miejsce pośród innych i datę. Gromadząc jednak świadectwa różnorodne, przekonywano się, że zwykle zachodzi między niemi zgodność. Tym sposobem udało się ustalić w przybliżeniu następstwo dzieł Szekspira i niema dzisiaj poważniejszych różnic między poglądami na nie specjalistów, zwłaszcza poważnych. O fantastach, silących się na to, aby za wszelką cenę mieć zdanie odmienne od ogólnie przyjętego, szkoda mówić.

Dzięki badaniom chronologicznym podzielono twórczość Szekspira na cztery epoki, różniące się między sobą nastrojem, stylem, formą, wreszcie nawet uprawianemi rodzajami. W obrębie tych epok traktuje się zwykle pokrewne sobie dramaty razem. Tak mam zamiar i ja postępować.

Przystępując do przeglądu twórczości poety, zaznaczam, że nie we wszystkich wypadkach uznałem za potrzebne podawać streszczenia, a w podanych postępowałem dość swobodnie i nie krępowałem się zbyt ściśle następstwem aktów i scen, o ile sądziłem, że odstą-

piwszy od niego, uzyskam większą przejrzystość. W szczególności czyniłem to przy sztukach, mających dwie lub więcej akcyj albo wprowadzających postaci, stojące poza obrębem akcji czy tylko luźnie z nią związane. Może nie od rżeczy będzie dodać, że streszczenie nigdy nie zastąpi lektury i powinno być tylko zachętą do niej.

EPOKA PIERWSZA.
(? —1596)

Epoka ta odznacza się różnorodnością utworów i małą stosunkowo oryginalnością. Ogromna większość krytyków zgadza się, że poeta zaczął od pisania dodatków do cudzych sztuk, ich przerabiania i współpracownictwa z innymi dramaturgami. Materjalnych dowodów na to niema, ale uderzające nierówności, spotykane w utworach tej epoki, nabierają w świetle zjadliwego ataku Greene'a niemal mocy takich dowodów. Rzecz łatwo zrozumiała, że wydawcy *folio* nie zawahali się przed włączeniem do dzieł Szekspira dramatów, których tekst nie należał do niego w całości, ale w których były dłuższe ustępy jego pióra.

TYTUS ANDRONIKUS

jest tragedją zemsty i mocno przypomina Kyda, przewyższa jednak okropnościami jego sławną sztukę. Ludzie nietylko mordują się tu wzajemnie, lecz i okrutnie kaleczą. Bohater jest zwycięskim wodzem rzymskim, który z dwudziestu pięciu synów stracił dwudziestu jeden na wojnie, a jednego zabija własną ręką za nieposłuszeństwo. Dwóch zostaje skazanych na śmierć wskutek zbrodniczej intrygi. Murzyn Aaron, postać zbrodniarza, zabijającego na prawo i na lewo dla samej przyjemności, wzorowana najwidoczniej na Żydzie maltańskim Marlowe'a i jego czarnym niewolniku, przychodzi do Tytusa obiecując mu w imieniu cesarza łaskę dla synów, o ile ktoś z rodziny Androników da sobie dla okupienia ich życia odrąbać rękę. Między Tytusem, bratem jego Markiem i ostatnim synem Lucjuszem wybucha spór, kto ma się poświęcić. Marek i Lucjusz idą po siekierę, tymczasem Tytus korzysta z ich nieobecności i prosi Aarona, aby mu uciął rękę. Murzyn odchodzi z nią, ale po chwili odnosi ją Tytusowi posłaniec razem z głowami synów.

Oto jeden tylko epizod i to bynajmniej nie najokropniejszy, gdyż i dzieje krzywd bohatera i dzieje zemsty jego obfitują w szczegóły jeszcze bardziej wyrafinowanych okrucieństw, zapożyczone z krwawych podań starożytnych i z sensacyjnych opowiadań włoskich.

Aktor Ravenscroft[1]), drukując pod koniec XVII w. swoją przeróbkę „Tytusa", oświadczył we wstępie, że tragedja nie wyszła z pod pióra Szekspira i że wielki poeta dodał jedynie „pewne mistrzowskie rysy paru głównym postaciom". Powołał się przytem na tradycję teatralną. Jego twierdzenie brzmi tem prawdopodobniej, iż rzeczywiście łatwo w dramacie rozpoznać te dodatki, które lapidarne wyrażenie angielskie nazywa „purpurowemi łatkami". Doświadczyłem tego raz jeszcze sam, czytając tragedję bezpośrednio przed wzięciem się do niniejszego ustępu.

Osoby sztuki przemawiają językiem równocześnie bezbarwnym i pretensjonalnym, pełnym przesadnych pomysłów, które raczej nużą, niż wzruszają lub olśniewają — podobnie, jak akcja wywołuje raczej obrzydzenie, niż grozę. Że widownią wypadków jest Rzym, o tem mają świadczyć liczne cytaty łacińskie, wplecione w tok dialogów.

Wśród tego pojawiają się jednak czasem krótkie ustępy niezwykle poetyczne i piękne. Czytelnik ma wrażenie, że najniespodziewaniej znalazł perłę w śmietniku. Ograniczę się do paru przykładów. Oto w akcie I wzięta w niewolę wraz z rodziną królowa Gotów błaga o litość dla syna, który ma być złożony w ofierze cieniom poległych synów Tytusa. Mowa jej jako całość jest tylko wierszowaną prozą i lichą retoryką; trudno dziwić się, że nie wzruszyła Rzymian. Atoli pośród oklepanych frazesów spotykamy się z następującemi wierszami:

> Chcesz się przybliżyć do natury bogów?
> To zbliż się do niej, pełniąc miłosierdzie.
> Szlachetność w herbie swym ma słodką litość.

Scena 3 aktu II dzieje się w lesie. Spotykamy się tu w ustach tej samej osoby z podwójnym opisem tego samego miejsca, kreślonym raz w pogodnym, a raz w ponurym nastroju. I sam pomysł oglądania przyrody przez pryzmat ludzkiego uczucia jest genjalny, i wykonanie mistrzowskie.

---

[1]) Czyt. *Rae'wənskroft.*

W akcie IV (sc. 3) mamy znów taki ustęp:

Królu, niech myśli twe monarsze będą,
Jak twoje imię! Czyliż ćmi się słońce,
Gdy muszki kąpią się w promieniach jego?
Orzeł pozwala drobnym ptaszkom śpiewać
I nie dba o to, co ich pieśń ma znaczyć,
Wie bowiem o tem, że swych skrzydeł cieniem
Potrafi stłumić głos ich, gdy zapragnie.

Wszystkie trzy powyższe przykłady pochodzą z roli Tamory. Są nadto ślady silniejszej ręki w postaci Aarona, szczególnie w akcie V, gdzie murzyn, popadłszy w moc wrogów i nie widząc dla siebie żadnej nadziei, przechwala się cynicznie swemi zbrodniami. Jest to niewątpliwie naśladowanie odpowiednich ustępów „Żyda maltańskiego", ale i wykonanie jest świetne i mamy dodany nowy rys, ratujący poniekąd prawdopodobieństwo charakteru Aarona, jego uczucie ojcowskie.

KRÓL HENRYK VI.

Część pierwsza.

Czterdziestoletnie panowanie Henryka VI (1422—1461) dostarczało doskonałego materjału dramaturgom, szukającym różnorodnych a silnych efektów. Boje z Francją, intrygi, niesnaski i zbrodnie ambitnych magnatów, wielki bunt ludowy, wreszcie długotrwała i obfita w niespodziewane zwroty wojna domowa — oto przedmiot trzech dramatów, które weszły do dzieł Szekspira jako trzy części „Henryka VI".

Na temat ich genezy spisano już całe stosy książek. Zastęp krytyków, którzy, opierając się głównie na umieszczeniu „Henryka VI" w *folio*, uważają Szekspira za jedynego i pierwotnego autora, może pochlubić się paru znakomitemi nazwiskami, jest jednak stosunkowo nieliczny. Zaznaczywszy to, sądzę, że mogę z czystem sumieniem stosować się do poglądu większości, a w szczegółach do własnego zdania.

„Henryk VI" napisany był zbiorowo. Najwybitniejszą rolę między autorami odegrał Marlowe, a możliwe, że należał do nich — zwłaszcza przy dwóch ostatnich częściach — i Szekspir, który później przerobił część drugą bardzo gruntownie, trzecią z nieco mniej-

szą starannością, a w pierwszej dodał tylko gdzie niegdzie pewne ustępy.

Różni się ona bowiem poważnie od następnych. Zamiast prawidłowej akcji mamy tu jedynie szereg luźnych epizodów, złączonych nie wewnętrzną logiką, lecz tylko epoką historyczną i tożsamością postaci. Nawet i pod tym ostatnim względem nie wszystko jest w porządku, gdyż w paru scenach Dziewica Orleańska występuje jako bohaterska patrjotka, w innych jako nikczemna oszustka, wyzyskująca łatwowierność Francuzów i niezgodę Anglików; później widzimy ją w chwili klęski wywołującą djabłów i ofiarowującą im za zwycięstwo własną duszę — scena ta, oparta na angielskiej tradycji i wyroku sądu w Rouen, potępiającym Joannę jako czarownicę daje postaci tej jednak pewną wielkość; prawie bezpośrednio potem francuska bohaterka narodowa, niedawno zaliczona przez Kościół katolicki w poczet świętych, zachowuje się nikczemnie. Wzięta do niewoli i prowadzona na spalenie, naprzód zapiera się własnego ojca, gdyż wstydzi się niskiego pochodzenia, potem błaga tchórzliwie o litość. Zostaje poniżona do ostatecznych granic i staje się istnym potworem moralnym.

W innych postaciach niema równie jaskrawych sprzeczności, natomiast są ogromne różnice co do stylu i poziomu estetycznego poszczególnych ustępów.

Traktowanie wątku dziejowego w elżbietańskich „historjach" było wogóle bardzo swobodne. Ale tu mamy prawdziwy bigos hultajski. Mniejsza o to, że np. wódz angielski lord Talbot[1]), który przeżył Joannę o lat z górą dwadzieścia, ginie tu w walce z nią[2]). Są rzeczy istotniejsze.

Przedstawiane wypadki nastręczały fatalną trudność: Oto trzeba było przedstawić klęski Anglików, które ostatecznie doprowadziły do utraty zdobytej Francji, a powodzenie sceniczne miało zależeć od przemówienia do ambicji patrjotycznej widzów. Autorzy poradzili sobie ciekawie — nie wystarczało bowiem zmniejszanie sił angielskich i robienie z każdej przegranej bitwy Termopilów; nie wystarczało przedstawianie niepowodzeń we Francji jako następstwa wewnętrznych swarów. Chwycili się skuteczniejszego, choć bardzo

---

[1]) Czyt. *Tōl'bət.*

[2]) Podobnie dzieje się w tragedji wielkiego niemieckiego poety Schillera.

prymitywnego środka: Oto po każdej klęsce, zapisanej przez kronikarzy, dodawali od siebie zwycięstwo.

Wiadomo, że pierwszym wielkim czynem Joanny d'Arc była odsiecz, dana oblężonemu Orleanowi. Dramat mieści ją rzeczywiście. Atoli bezpośrednio potem (z początkiem aktu II) widzimy, jak Talbot nocnym szturmem zdobywa miasto. Widzowie elżbietańscy musieli głośno oklaskiwać widok delfina[1]) (t. j. późniejszego Karola VII) oraz książąt francuskich, uciekających w koszulach i porzucających ubrania na widok jednego żołnierza angielskiego. W akcie III znowu Joanna zajmuje podstępem Rouen — i wkrótce potem Anglicy je odbierają. Ostateczny skutek tej metody jest fatalny, gdyż w akcie V po zwycięstwie nad Francuzami i śmierci Joanny Anglicy zawierają niekorzystną umowę i wrażenia jej nie może złagodzić widok delfina, przybywającego do ich obozu z prośbą o pokój i przyjmującego stanowisko angielskiego wicekróla Francji, co naturalnie znowu jest zupełnie sprzeczne z historją.

Najsilniejsze wrażenie robiły sceny aktu IV, przedstawiające bohaterską śmierć Talbota. Stary wódz zostaje otoczony, a dwaj książęta angielscy, stojący na czele innych oddziałów, oskarżają się wzajemnie o opieszałość i nawet o zdradę, ale żaden nie przychodzi z pomocą. Do obozu Talbota przybył właśnie syn — i ojciec radby go ocalić, ale młodzieniec nie chce słyszeć o ucieczce. Ostatecznie postanawiają zginąć razem, więc, ulegając przewadze, drogo sprzedają życie.

Epizod ten żywo przemawiał do uczuć patrjotycznych i miał wielkie powodzenie sceniczne, lecz pod względem artystycznym jest przeciętny. Raczej należy ręki wielkiego dramaturga szukać w dwóch ze scen, stanowiących pomost, który tę część łączy z następnemi. W jednej mamy zarodek wojny dwóch róż i wyjaśnienie tych godeł. Ks. Somerset[2]) i Ryszard Plantagenet[3]), późniejszy ks. York, prowadzą z sobą jakiś bliżej nieokreślony spór prawny. Po dłuższej bezowocnej dyskusji, odbywającej się w gmachu, który po templarjuszach[4]) odziedziczyły trybunały i kolegja prawnicze, schodzą do ogrodu. Wszelkie rzeczowe argumenty są bezowocne. Wówczas Ryszard proponuje, aby kto jest za nim, zerwał z krzaku białą różę,

---

[1]) Tak nazywano każdoczesnego następcę tronu we Francji.

[2]) Czyt. *So'merset.*

[3]) Czyt. *Plaen'taedżenet.*

[4]) Zakon rycerski, zniesiony z początkiem wieku XIV.

kto za Somersetem, czerwoną — i większość rozstrzygnęła sprawę. Somerset zgadza się i Ryszard znajduje większą liczbę zwolenników. Obaj będą wraz z przyjaciółmi stale nosili swe róże przy kapeluszach i scena kończy się groźną zapowiedzią, że kiedyś popłyną potoki krwi z tego powodu.

Ponieważ w dalszym toku akcji młodociany król, natrafiwszy na objawy nieprzyjaźni między dworzanami obu magnatów i usiłując skłonić ich do zgody, przypina sobie — właściwie bez żadnego umotywowania — czerwoną różę, która tym sposobem stanie się później godłem jego rodziny, t. j. Lancastrów, scena w ogrodzie templarjuszów musiała być już w pierwotnej redakcji dramatu. Odbija jednak od innych i efektownością dialogu, i wierszowaniem, nie odpowiadającem zupełnie formie młodocianych utworów Szekspira. Można więc przypuszczać, że robiąc — kiedyś w późniejszych czasach — w tej części „Henryka VI“ poprawki i dodatki, uznał on tę scenę, ważną ze względu na części następne, za zbyt słabą i całą lub prawie całą napisał na nowo.

Pod koniec dramatu odbija znów korzystnie od reszty tekstu dialog między hrabią Suffolk[1]) a Małgorzatą Andegaweńską. Suffolk oczarowany jest urokiem swej branki, a będąc sam żonatym, postanawia narzucić ją na małżonkę swemu młodemu królowi i objawia jej ten plan, dając jednak do zrozumienia, że nie jest jemu samemu obojętna. Ta doskonale przeprowadzona scena zapewne także należy do Szekspira.

Poza tem należą może do niego pewne ustępy z roli Dziewicy Orleańskiej. Zwrócono np. uwagę na następujące wiersze ze sceny 2 aktu I, gdzie Joanna zapowiada delfinowi klęskę Anglików:

> Sława to koło na powierzchni wody,
> Co nie przestaje się powiększać, póki,
> Wciąż rozszerzając się, nie zniknie całkiem.
> Angielskie koło kończy śmierć Henryka[2])
> I łupem fal jest chwała w niem zawarta.

Wspaniała ta przenośnia, wpleciona w tok mowy, nie odznaczającej się niczem prócz pretensjonalnych zwrotów, które są echem klasycznego wykształcenia autora, czyni wrażenie dodatku mistrzowskiej

---

[1]) Czyt. *Svf'fok.*

[2]) T. j. Henryka V, zwycięzcy z pod Azincourt i zdobywcy Francji.

ręki. Podobnie odbija od reszty sc. 3 aktu III gorąca apostrofa Dziewicy do księcia Burgundji:

Spójrz na ojczyznę swą, na żyzną Francję,
A ujrzysz grody jej i miasta w gruzach,
Zrównane z ziemią przez okrutnych wrogów.
Jak matka patrzy na dzieciątko małe,
Gdy śmierć przymyka mu gasnące oczka,
Tak patrz na niemoc, co zabija Francję.
Patrz na te rany, tak z naturą sprzeczne,
Któreś sam zadał jej nieszczęsnej piersi.
O, zwróć inaczej swego miecza ostrze,
Uderzaj w tych, co ranią ją, a nie rań
Tych, co ratują. Jedna krwi kropelka,
Ojczyźnie własnej z piersi wytoczona,
Powinnaby ci większą sprawiać boleść,
Niżli posoki wrażej cały potop.
Więc nawróć się i obmyj łez potokiem.
Tę skrzepłą krew, co plami twą ojczyznę.

Dalsze argumenty Dziewicy przemawiają już do egoizmu księcia. a gdy ten uległ[1]), Joanna mówi do siebie cynicznie:

Prawdziwy Francuz. Jest jak chorągiewka.

Czy i tu nie zachodzi dająca wiele do myślenia różnica myśli oraz tonu?

Część druga

jest najlepszym dramatem trylogji. I ona wprawdzie nie posiada prawidłowej budowy, i ona rozpada się na szereg epizodów. Każdy jednak ma swój cel, każdy przyczynia się albo do charakterystyki osób, albo do charakterystyki stosunków, których wynikiem ma być krwawa zawierucha wojny domowej.

Scena początkowa zawiera powitanie Małgorzaty na dworze jako królowej. Z zachowania stryja królewskiego Gloucestera[2]), który jako lord protektor sprawuje rządy w imieniu małoletniego Henryka, widać, że małżeństwo nie przyniosło Anglji korzyści, lecz poważne straty. Wyniesienie Suffolka do godności księcia ukazuje nam go u szczytu powodzenia. Dalszy ciąg sceny skonstruowany jest szablonowo, ale daje widzowi doskonały obraz sił, mających zetrzeć

[1]) Filip dobry przeszedł na stronę francuską w lata całe po śmierci Joanny.
[2]) Czyt. *Glō'stə(r).*

się z sobą w rozwoju akcji, i szkicuje doskonale charaktery oraz dążenia magnatów. Dumny i przewrotny kardynał z Winchester[1]), oddawna wróg Gloucestera, zawiązuje rodzaj spisku, aby go obalić i zgubić. Zapowiada, że porozumie się w tej sprawie z Suffolkiem. Somerset i Buckingham[2]) przystępują do tego związku, ale po odejściu kardynała wyrażają obawy co do jego ambicji i nadzieję, że po zgnębieniu Gloucestera nie kardynał, lecz któryś z nich dwóch zajmie miejsce protektora. Gdy i ci oddalili się, zostają jeszcze York, Salisbury[3]) i syn jego Warwick. Wszyscy trzej dotąd milczeli. Teraz porozumiewają się z sobą, aby bronić Gloucestera, który tylko dobro państwa ma na oku, a zwalczać jego ambitnych wrogów. Lecz szczerzy są tylko Salisbury i Warwick, gdyż scenę kończy monolog Yorka, który uważa się za prawego dziedzica korony i postanawia wszelkiemi sposobami dążyć do jej osiągnięcia. W jego interesie będzie, jeżeli magnaci będą waśnili się między sobą. Wiernego królowi Gloucestera będzie popierał tylko pozornie. Wogóle będzie czekał niecierpliwie na sposobną chwilę, aby

Rozwinąć sztandar z mlecznobiałą różą.

Nadludzie Marlowe'a wygłaszali zwykle z początkiem dramatu monologi, w których spowiadali się ze swego sposobu myślenia i z planów. Tu cały szereg osób wygłasza takie mowy programowe i tylko jedna, mająca cel najśmielszy i wymagający narazie najgłębszej tajemnicy, czyni to w monologu. Był to niewątpliwie krok naprzód w rozwoju techniki dramatycznej.

Urozmaiceniem tej części, jakiego pierwsza nie posiadała, są sceny ludowe, liczne już w pierwszych aktach i z wielką zręcznością wplecione. O samowoli Suffolka i kardynała oraz ich ludzi dowiadujemy się z suplik, z któremi przychodzą do pałacu petenci. Mądrość i praktyczność Gloucestera jako sędziego okazuje się w zdemaskowaniu przez niego oszusta, który rzekomo odzyskał wzrok cudownym sposobem. Że York ma stronników między ludem, dowodzi sprawa między płatnerzem Hornerem a jego czeladnikiem, oskarżającym majstra, że ten raz nazwał księcia prawym dziedzicem korony, a króla Henryka uzurpatorem. Epizod ten urozmaica sąd

---

[1]) Czyt. *Uin'czestə(r).*

[2]) Czyt. *Bɒk'ingaem.*

[3]) Czyt. *Sōls'bəri.*

Boży, t .j. zarządzona przez sąd walka między oskarżonym a oskarżycielem. Sprawa opóźnia zbrojne wystąpienie Yorka, który przez nią nie otrzymuje upragnionego namiestnictwa we Francji. Nie mając pretekstu do zebrania armji, ogranicza się on narazie do podsycania swarów i jednania sobie zwolenników. Udaje mu się przekonać Salisburego i Warwicka o słuszności swych pretensyj do tronu i zapewnić sobie na przyszłość ich pomoc.

Gloucester, przedstawiony jako człowiek rozsądny i uczciwy, chociaż dumny i gwałtowny, jest bezwzględnie oddany królowi i z oburzeniem odpycha podszepty żony, aby sięgnął po koronę. Ambitna księżna, ciężko obrażona przez królowę, wpada w sidła, zastawione przez wrogów męża i wdaje się w czarnoksięskie praktyki. aby dowiedzieć się z ust wywołanego ducha, jaki los czeka króla i nienawistnych jej magnatów, Suffolka i Somerseta. Chwytają ją na gorącym uczynku York i Buckingham, zostaje więc skazana na publiczną pokutę i na wygnanie na wyspę Man. Złamanemu tem nieszczęściem Gloucesterowi każe król, działający za namową żony, oddać sobie laskę protektorską. Na księcia zaczynają walić się nieszczęścia jedno po drugiem. Żegna właśnie nieszczęsną małżonkę, prowadzoną pod strażą po ulicach londyńskich — boso, z wyrokiem sądowym na plecach i zapaloną świecą w ręku. W czasie rozmowy z nią otrzymuje wezwanie, aby stawił się na zebranie Parlamentu, zwołane niespodziewanie i bez jego wiedzy.

Wrogowie występują tam przeciw niemu z szeregiem potwarczych oskarżeń, przypisując mu klęskę we Francji, z której Anglicy pod wodzą Somerseta zostali zupełnie wyparci. Słaby król, sam teraz sprawujący rządy, musi ustąpić woli żony i magnatów. Gloucester zostaje uwięziony i oddany pod straż kardynała, a królowa. Suffolk, kardynał i York, obawiając się życzliwości króla i ludu dla byłego protektora, postanawiają zgładzić go pokryjomu. Suffolk obowiązuje się postarać o to, aby książę nie dożył dnia sądu. Wtem nadchodzi wieść o wybuchu powstania w Irlandji. Ponieważ Somerset poprowadził nieszczęśliwie obronę Francji, więc rządząca klika wysyła przeciw buntownikom Yorka, który poparł ją w intrydze przeciw Gloucesterowi i zgodził się na jego zamordowanie. Lecz York podejmuje się zadania jedynie poto, aby powrócić z oddaną sobie armją i wszcząć wojnę domową. Z monologu jego dowiadujemy się nadto, że dla wywołania zamieszek w kraju podczas swej nieobecności zamierza posłużyć się człowiekiem niskiego po-

chodzenia, Johnem Cade,[1]) który podniesie bunt pod imieniem zmarłego dawno pretendenta do korony Johna Mortimera.

Przed posiedzeniem Izby Lordów, na którem Gloucester ma być sądzony, dwaj najemni mordercy donoszą Suffolkowi, że spełnili jego rozkaz i książę nie żyje. Nadchodzi para królewska wraz z magnatami. Wszyscy sprawcy morderstwa zachowują się obłudnie. Małgorzata wyraża nadzieję, że Gloucester okaże się niewinnym, Suffolk udaje się po więźnia i wróciwszy, z udaną zgrozą oznajmia, że zastał go nieżywego na łożu. Najprzewrotniejszy ze wszystkich kardynał woła:

Nieprzeniknione są wyroki Boże!
Miałem dziś sen, że książę stracił mowę
I ani słowa nie był zdolny wyrzec.

Król mdleje. Przyszedłszy do przytomności, daje wyraz swej rozpaczy. Nie kryje się z tem, że uważa Suffolka za sprawcę zbrodni. Napróżno królowa skarży się, że Henryk zapomina o niej, żywej, dla nieżyjącego Gloucestera, i wyraża żal, że opuściła ojczyznę, aby zasiąść na tronie angielskim. Wyraźne echa tej mowy można znaleźć w roli Gwinony w „Lilli Wenedzie".

Zguba Gloucestera zakończyła jedną, najdłuższą część akcji. Teraz następuje błyskawicznie upadek jego głównych wrogów. Warwick i Salisbury nadchodzą z wieścią, że Izba Gmin, przekonana o winie kardynała i Suffolka, domaga się surowego śledztwa. Warwick ogląda ciało i orzeka, że książę zginął gwałtowną śmiercią. Nie tai przytem, że również uważa obu magnatów za sprawców. Przychodzi do ostrej wymiany słów między nim a Suffolkiem, obaj oddalają się, aby stoczyć walkę. Lecz pojedynek udaremnia lud, który rzuca się na Suffolka. Ostatecznie pod naciskiem tłumu i Izby Gmin król mimo błagań żony skazuje księcia na wygnanie. Wśród tego wszystkiego kardynał oddalił się nagle ze swym orszakiem. Nadchodzi wieść, że ciężko zachorował.

Następuje grozą przejmująca scena jego śmierci. Nieszczęśliwemu zdaje się, że duch Gloucestera stoi przy nim. Gdy stracił mowę, pobożny król wzywa go, aby zrobił znak ręką, jeżeli ma nadzieję być zbawionym.

Bez znaku skonał —niech mu Bóg przebaczy...

---

[1]) Czyt. *Ke(j)d.*

Zaraz następna scena przynosi zgon Suffolka. Płynąc do Francji, dostał się on w moc rozbójników morskich, którzy innych jeńców obiecują uwolnić za okupem, ale dla niego są bezlitośni. Ponosi śmierć, do ostatka dumny i pełen pogardy dla swych morderców.

Tymczasem w hrabstwie Kent[1]) wybuchł rzeczywiście bunt, zapowiedziany przez Yorka. Teraz zaczyna się serja scen, malujących równocześnie z realizmem i z groteskową przesadą okropności, jakich dopuszcza się tłum, obałamucony przez Cade'a.

„Bądźcie więc mężni, bo wódz wasz jest mężny i obiecuje wam zmianę stosunków. Będą w Anglji sprzedawali siedm półgroszowych bochenków za grosz; trzygarncowa miara będzie miała dziesięć garncy i ogłoszę też jako zbrodnię picie cienkiego piwa; całe królestwo będzie wspólne, a w Cheapside[2]) będzie pasł się mój koń. A gdy będę królem — bo nim będę...

W s z y s c y. Boże zachowaj naszego najjaśniejszego pana!

C a d e. Dziękuję wam, dobrzy ludzie — otóż nie będzie wtedy pieniędzy, wszyscy będą jedli i pili na mój rachunek, a ubiorę wszystkich w jednakowe liberje, ażeby zgadzali się z sobą, jak bracia, i czcili mnie, swego pana.

R z e ź n i k D i c k.[3]) Pierwsza rzecz, pozabijamy wszystkich prawników.

C a d e. Pewnie, zamierzam to zrobić. Czyż to nie żałosna rzecz, aby ze skóry niewinnego jagnięcia robiono pergamin i ten pergamin, gdy go zagryzmolą, mógł zgubić człowieka? Niektórzy mówią, że pszczoła kąsa; ale ja mówię, że to wosk pszczeli[4]); odkąd bowiem po raz pierwszy zobowiązałem się do czegoś i przyłożyłem pieczęć, już nigdy nie byłem wolnym człowiekiem.

Hasło Cade'a i jego zwolenników brzmi „Precz z piśmiennymi!" Właśnie gdy kończy przytoczoną mowę, przyprowadzają mu schwytanego człowieka.

S m i t h.[5]) Oto pisarz z Chatham.[6]) Umie pisać, czytać i rachować.

C a d e. Potworna rzecz.

S m i t h. Złapaliśmy go, jak poprawiał zadania uczniów.

C a d e. A to łajdak!

S m i t h. Ma w kieszeni książkę, drukowaną czerwonemi literami.

C a d e. No, to musi być czarownikiem.

D i c k. Ba, umie wystawiać pokwitowania i pisać skróconym sposobem!

C a d e. Bardzo mi to przykro. Na mój honor, człekowi nieźle z oczu patrzy. Jeżeli nie uznam go za winnego, daruję mu życie. Chodź no tu, człeku, muszę cię przesłuchać. Jak się nazywasz?

P i s a r z. Emanuel.

---

1) Na południowym wschodzie Anglji.

2) Czyt. *Czīp'sajd.* Była to ulica w najludniejszej części Londynu.

3) Czyt. *Dik* (zdrobniałe imię Ryszard).

4) Z wosku robiono pieczęci.

5) Czyt. *Smiϑ.*

6) Czyt. *Czaet'aem.*

Dick. Piszą to zwykle na początku listów.[1]) Niedobrze z tobą.

Cade. Nie przeszkadzajcie mi. Czy podpisujesz swoje nazwisko, czy też robisz krzyżyk, jak uczciwy człowiek, co nie zna wykrętów?

Pisarz. Panie, dzięki Bogu otrzymałem takie wykształcenie, że umiem napisać swoje nazwisko.

Wszyscy. Przyznał się! Precz z nim! To zdrajca i łajdak!

Cade. Precz z nim, powiadam. Powiesić go z jego piórem i kałamarzem na szyi!

W mowach Cade'a i jego zwolenników powtarzają się, jakby echo, zarzuty zdrady i przekupstwa, któremi obrzucali się magnaci. Szczególnie zawzięty jest tłum na lorda Say[2]) ponieważ „sprzedał księstwo Maine“[3]) i „co więcej, umie po francusku, więc jest zdrajcą“.

Znosząc wojska królewskie i pasując swych stronników na rycerzy, Cade zbliża się do Londynu. Zapowiada rozbicie więzień i wypuszczenie więźniów. Król musi uchodzić. Rozszalała tłuszcza wpada do stolicy, pali i morduje. Pada ofiarą nieszczęsny lord Say, pada i jego zięć — za to, że jest jego zięciem. Długo wszelki opór jest daremny. Wreszcie w Southwark[4]) — tej właśnie dzielnicy, gdzie stały teatry londyńskie i mieszkał sam Szekspir — zachodzi buntownikom drogę lord Clifford z wojskiem.

Cade. Dalej na Fish-Street[5]) Dalej przez St. Magnus Corner![6]) Zabijać i kłaść ich pokotem! Rzucać ich do Tamizy!

(Słychać trąbkę parlamentarską, potem sygnał odwrotu.)

A to co słyszę? Czy ktoś śmie dawać sygnał układów lub odwrotu, gdy ja każę zabijać?

(Wchodzą Buckingham i Clifford z wojskiem.)

Buckingham. Tak, są tu tacy, co ci chcą przeszkodzić.
Wiedz, Jacku[7]) Cade, że przyszliśmy od króla
Do ludu, który ty otumaniłeś,
I ogłaszamy łaskę dla każdego,
Kto cię opuści i powróci do dom.

Clifford. Cóż wy rodacy, odpowiecie na to?
Opamiętajcież się? Schylicie głowy
Przed zmiłowaniem, nim go dla was braknie,

---

[1]) Jak u nas np. lud pisze „Pochwalony Jezus Chrystus“.

[2]) Czyt. *Se(j).*

[3]) Czyt. *Me(j)n* (we Francji).

[4]) Czyt. *Saŭ'ϑe(r)k.*

[5]) Czyt. *Fisz Strīt.*

[6]) Czyt. *S(y)nt Mae'gnəz Kō(r)'nə(r).*

[7]) Czyt. *Dżaek* — zdrobniałe imię John.

Czy też wolicie, by was ten buntownik
Prowadził na śmieć? Ten, kto kocha króla
I gotów przyjąć jego przebaczenie,
Wyrzuci czapkę w górę i zawoła:
Jego królewską mość niech Bóg zachowa!
Kto nienawidzi go, w kim czci nie budzi
Przesławny jego rodzic, Henryk Piąty,
Przed którym drżała Francja, niech nam bronią
Wygraża dalej i osobno stanie.

Wszyscy. Boże zachowaj króla! Boże zachowaj króla!

Cade. Co? Buckinghamie i Cliffordzie, tacyście odważni? A wy, podłe chamy, wierzycie im? Chcecie koniecznie wisieć z aktem łaski królewskiej na szyi? Czyż poto mój miecz wyrąbał drogę przez bramy Londynu, abyście mnie opuścili pod Białym jeleniem[1]) w Southwark? Myślałem, że nigdy nie złożycie swej starodawnej wolności; ale jesteście wszyscy nędznicy i tchórze, sprawia wam przyjemność być niewolnikami panów. Niechże wam oni łamią grzbiety ciężarami, niech wam zabierają dachy z nad głowy... co do mnie, ja dam sobie radę — niechże was wszystkich Pan Bóg na wieki potępi!

Wszyscy. Pójdziemy za Cadem! Pójdziemy za Cadem!

Clifford. Czy Cade'a ojcem był król Henryk Piąty,
Że tak krzyczycie „Za nim pójdziem, za nim!?"
Czy was powiedzie w samo serce Francji,
By najbiedniejszych z was hrabiami zrobić
Lub książętami? Nędzarz, nie ma domu
I nie ma miejsca, gdzieby mógł się schronić.
Żyć nie ma z czego, musi więc rabować,
Musi obdzierać was i waszych braci.
Czyż to nie wstyd, że gdy wy się kłócicie,
Francuscy tchórze, pokonani przez was
Niedawno, mogą do was się przeprawić
I was zwyciężyć? Kiedy patrzę na ten
Bój bratobójczy, widzę już ich, zda się,
Jak dumnie kroczą po londyńskim bruku
I chamem zowią, kogo napotkają.
Niech lepiej zdechnie i tysięcy dziesięć
Pod ciemną gwiazdą urodzonych Cade'ów,
Niżelibyście wy mieli się w kabłąk
Giąć przed Francuzem, prosząc go o litość.
Do Francji chodźcie odbić, co stracono.
A szczędźcie Anglji, to ojczyzna wasza.
Henryk ma złoto, wyście silni, mężni,
Bóg z wami — pewni bądźcie więc zwycięstwa.

Wszyscy. Clifford! Clifford! Pójdziemy za królem i za Cliffordem!

Cade. Czy było kiedy piórko, coby za lada dmuchnięciem tak latało w jedną lub w drugą stronę, jak ten motłoch?

---

[1]) Szyld gospody.

Jest naturalnie w tej scenie dużo przesady, ale kto zna psychologję mas, ten przyzna, że jest uchwycona trafnie. Rzecz charakterystyczna, że poprzednio zwolennicy Cade'a pozostali głusi na wezwanie innego królewskiego wodza, który usiłował poważnie prostować kłamstwa Cade'a, a przytem ustawicznie groził opornym srogiemi karami. Clifford przemawia do uczucia patrjotycznego i dumy narodowej. Część tego, co głosi, jest nonsensem, ale też w zapasach demagogji nigdy nie wygrywa spokojna argumentacja. Idzie o wywołanie nastroju i spotęgowanie go takie, aby zawładnął zbiorową wolą.

Zgodnie z obietnicą Clifforda król przebacza naturalnie buntownikom. Sam ich wódz tuła się po kraju i ginie z rąk wiejskiego szlachcica, do którego ogrodu zakradł się, by głód zaspokoić. Jest do ostatka zuchwały i pełen dzikiej dumy. Po otrzymaniu śmiertelnego ciosu woła:

Och, jestem zabity. Zabił mnie głód, nie co innego. Niech na mnie uderzy dziesięć tysięcy djabłów. Dajcie mi tylko dziesięć posiłków, których nie jadłem, a kpię sobie z nich wszystkich. Zwiędnij, ogrodzie, i bądź odtąd cmentarzem dla wszystkich, co mieszkają w tym domu, bo nieugięta dusza Cade'a uleciała.

Równocześnie z wieścią o stłumieniu buntu chłopskiego otrzymuje nieszczęsny król wieść, że York wylądował z licznem wojskiem. Głosi on, że żąda jedynie oddalenia z dworu Somerseta, którego uważa za zdrajcę. Słaby Henryk każe Somerseta uwięzić i wysyła Buckinghama w poselstwie do nowego wroga.

Cały prawie akt ostatni poświęcony jest pierwszej bitwie w wojnie białej i czerwonej róży. Sceny bojowe były ulubionym efektem teatru przedszekspirowskiego, który jednak w tym wypadku stawiał szczególnie wielkie wymagania wyobraźni widza. Niewielka przestrzeń musiała zmienić się w rozległe błonia, grupki, złożone z kilku statystów, w armje. Zazwyczaj oba wrogie zastępy spotykały się naprzód, wchodząc z dwóch przeciwnych stron z rozwiniętemi chorągwiami i przy odgłosie bębnów, a wodzowie zabierali głos, czasem aby próbować układów, lecz częściej poto tylko, aby na wzór bohaterów Homera obrzucać się obelgami i pogróżkami. Gdy ostatecznie rozległ się okrzyk „Do broni!", wojska zwykle wychodziły — tak, jakby masowe starcie odbywało się za sceną, natomiast pokazywano widzom szereg pojedynków między wodzami. Walkę koń-

czyły wybuchy rozpaczy pobitych i radosne przechwałki zwycięzców. Tak mniej więcej przedstawiona jest i bitwa pod St. Abans[1]).

York oświadcza Buckinghamowi, że uwięzienie Somerseta zadowala go w zupełności. Rozpuszcza nawet pozornie swych żołnierzy. Lecz królowa uwolniła z Tower Somerseta i prze do walki. W długiej utarczce słownej, która teraz następuje, biorą udział i synowie Yorka, Edward oraz zjadliwy, a pełen dzikiej odwagi garbus Ryszard, który odznacza się również w boju, zabijając Somerseta. Z ręki samego Yorka ginie Clifford, a jego syn unosi zwłoki, poprzysięgając zemstę. Klęska królewskich jest zupełna, a zwycięzcy zdążają pośpiesznie do Londynu, dokąd Henryk zwołał parlament.

Streściłem dramat z szczególną dokładnością dla pokazania, jak pozornym jest jego brak jedności. Nawet bunt Cade'a, którego przyczyny w rzeczywistości należy szukać w stosunkach ekonomicznych, został tu przedstawiony jako intryga Yorka, a więc organicznie włączony do splotu wypadków, stanowiących wstęp do wojny domowej. Ta celowość w użytkowaniu materjału historycznego była dotychczas obca dramaturgom. Lwi pazur widać również w rysunku postaci króla Henryka i Gloucestera, a przedewszystkiem w scenach buntu Cade'a. Z drugiej strony sceny, malujące niesnaski między magnatami i sceny bojowe ostatniego aktu — zwłaszcza w pierwotnej formie — są w duchu Marlowe'a i mieszczą wielką obfitość wierszy, powtarzających — nieraz dosłownie — jego myśli, a większość charakterów, których podkładem są dzikość i nie uznająca żadnego hamulca moralnego ambicja, nie wyrasta ponad szablon. Wszystko wskazuje na współpracownictwo, w którem młody Szekspir odegrał wybitną rolę. Nadto dodał on, bądźto w pierwszej bądźto w drugiej redakcji, szereg rozrzuconych po dialogach — szczególnie w akcie III — obszernych porównań, zaczerpniętych z przyrody. Porównania te są z dramatycznego punktu widzenia zbyteczne, a nawet szkodliwe, — bo ludzie w silnem wzburzeniu nigdy tak się nie rozwodzą — ale są piękne, jako poezja. Dopiero dalsza praktyka miała poetę nauczyć wstrzemięźliwości pod tym względem.

Część trzecia

stoi bez porównania niżej. Przeładowana akcją, wypełniona szczękiem broni i patetycznemi, a monotonnemi deklamacjami, nuży dzi-

---

[1]) Czyt. Synt *Ōl'baens.*

siaj niepomiernie. Mogła jednak podobać się mniej wybrednym widzom elżbietańskim, którzy, jak wielu dzisiejszych widzów kinowych, szukali na scenie głównie krwawej sensacji. Tej było poddostatkiem, gdyż ginie cały szereg osób — i to nietylko w boju, ale też mordowanych na zimno, wśród dzikiej radości i urągowiska. Tak zabija Clifford, mszcząc się za ojca, kilkunastoletniego syna Yorka, tak potem wraz z królową zadają śmierć samemu Yorkowi, wziąwszy go do niewoli i włożywszy mu wśród piekielnych szyderstw papierową koronę na głowę. Ta scena musiała podobać się, gdyż nadała nawet wcześniejszej formie sztuki tytuł „Tragedja Ryszarda ks. Yorku". W przedśmiertnej mowie Yorka do królowej Małgorzaty znajdujemy wyrazy:

Z sercem tygrysa, skrytem pod niewiasty skórą...

Prawa Yorka przechodzą teraz na jego najstarszego syna, który przy pomocy Warwicka odnosi zwycięstwo i zasiada jako Edward IV na tronie. Zraża sobie jednak swych stronników, poślubiając wdowę po ubogim rycerzu w chwili, gdy Warwick bawi na dworze francuskim i stara się dla niego o rękę siostry Ludwika XI. Teraz Warwick przechodzi na stronę Lancastrów, podobnie czyni brat Edwarda Clarence[1]). Przyjaźń mają wzmocnić dwa małżeństwa, gdyż Warwick wydaje jedną ze swych córek za syna Henryka VI, drugą za Clarence'a. Tylko demoniczny garbus, Ryszard ks. Gloucester, pozostaje wiernym sprawie białej róży. Zwyczajem bohaterów Marlowe'a odkrył już był głąb swej duszy w monologu. Żyje tylko myślą o koronie i jest gotów użyć wszelkich środków do jej osiągnięcia. Warwick, którego historja nazwała „Twórcą królów", bierze w niewolę Edwarda i raz jeszcze osadza Henryka na tronie. Lecz Edward uchodzi z więzienia, zmienny Clarence łączy się z nim, Warwick ginie, a Małgorzata wraz z synem zostają pojmani. Młody książę, nadzieja domu Lancastrów, pada pod sztyletami zwycięskich braci, którzy odsyłają nieszczęśliwą matkę do Francji. Dziki Gloucester morduje Henryka w celi Wieży londyńskiej — i triumf białej róży jest zupełny. Widzimy w ostatniej scenie Edwarda, siedzącego na tronie, wraz z żoną, która trzyma na rękach niemowlę. Obaj bracia królewscy całują małego następcę tronu, ale Gloucester robi pocichu uwagę, że jego pocałunek jest Judaszowy.

---

[1]) Czyt. *Kle(j)'rens.*

Od reszty sztuki odbija wpleciona w tok jednej z bitw scena, w której nieszczęsny Henryk, słuchając zgiełku bojowego, marzy o tem, jak spokojnie i szczęśliwie żyłby, gdyby los pozwolił mu urodzić się pasterzem, a potem słucha żalów dwóch ludzi, bezwiednego ojcobójcy i bezwiednego synobójcy. Postaci te służą naturalnie do odmalowania okropności wojny domowej.

KRÓL RYSZARD III.

Nad ostatnią częścią „Henryka VI" unosił się duch Marlowe'a. To samo powiedzieć można o następnej „historji", której bohaterem jest Ryszard Gloucester. Niewątpliwie i wedle dziejów osiągnął on tron czynami zbrodniczemi, nie był jednak takim potworem moralnym, jakim uczyniła go tradycja. Tradycja ta miła jednak była pokoleniu elżbietańskiemu, którego uwielbiana władczyni pochodziła w prostej linji od wroga i zwycięzcy Ryszarda, Henryka VII. Nadto taki Ryszard, zohydzony do ostatecznych granic, był bohaterem zupełnie w stylu „nadludzi" Marlowe'a. Tylko po raz pierwszy zbrodnicza żądza władzy znajduje tu umotywowanie w potworności ciała. Oto słowa, jakie Ryszard wypowiada — jeszcze w poprzednim dramacie — nad ciałem Henryka VI:

Jeżeli nieba taki kształt nadały
Mojemu ciału, niech mą duszę piekło
Równie potworną zrobi. Nie mam brata,
Bom do żadnego brata niepodobny.
I miłość, którą siwobrodzi starcy
Zwą boską, niechaj przemieszkuje w duszach
Ludzi, co wzajem sobie są podobni —
Ja stoję sam.

Naogół krytyka stwierdza jedynie bardzo silny wpływ Marlowe'a, objawiający się i w charakterystyce bohatera, który w imię swych egoistycznych celów przeciwstawia się całej ludzkości, wyzywając ją do walki, i w prymitywnej technice, która usuwa na drugi i trzeci plan wszelkie inne osoby. Jeżeli jednak godzimy się na współpracownictwo Szekspira i Marlowe'a w „Henryku VI", można przypuszczać, że obaj poeci snuli dalsze plany i w chwili śmierci Marlowe'a obmyślili już byli, a może nawet wspólnie rozpoczęli dramat o Ryszardzie III. W każdym razie wykonanie należy w całości lub prawie w całości do Szekspira.

Jak charakter, tak plany Ryszarda rysowały się wyraźnie już w ostatnich aktach trzeciej części „Henryka VI". W nowym dramacie trzeba było jednak te rzeczy powtórzyć. Celowi temu służy umieszczony na początku monolog w stylu Marlowe'a.

Król jest ciężko chory. Ale i na wypadek jego śmierci dzielą Ryszarda od tronu dwaj jego synowie oraz ks. Clarence. Poza tem zbrodniarz wie, że zamiarom jego przeciwstawią się krewni królowej, obecnie poobdarzani hrabstwami i baronjami, oraz wpływowy magnat, lord Hastings[1]). Dąży więc do zguby tych wszystkich ludzi, nadto zaś dla zapewnienia sobie poparcia stronników czerwonej róży pragnie poślubić Annę, córkę Warwicka, a wdowę po nieszczęsnym synu Henryka VI. Zaloty garbusa wypełniają prawdziwie niezwykłą scenę, świadczącą o niesłychanej śmiałości młodego dramaturga.

Odbywa się pogrzeb Henryka VI. Ciału towarzyszy w żałobie Anna. Nagle zachodzi drogę pochodowi Gloucester. Przerażona jego widokiem kobieta wzywa pomsty nieba na mordercę, ale ten przyjmuje spokojnie jej obelgi. Przyznaje się do zamordowania jej męża i teścia, twierdzi jednak, że obu zbrodni dokonał z miłości ku niej. Błaga, aby została jego żoną. O ile Anna nie chce zlitować się nad nim, jest gotów ponieść śmierć z jej ręki. Podaje jej nawet własny miecz i obnaża pierś.

> Nie wahaj się. To jam Henryka zgładził —
> Lecz twoja piękność pchnęła mnie do tego.
> Uderz. To ja przeszyłem pierś Edwarda —
> Lecz z twą niebiańską twarzą przed oczyma.

Podczas tej mowy Anna raz podnosi, raz opuszcza miecz. Zaczyna wahać się. Wreszcie przyjmuje od Ryszarda pierścień, zastrzegając się tylko, że „kto bierze, ten nie daje". Pozwala też zastąpić się w dokończeniu żałobnego obrzędu. Ma to być pokutą dla zbrodniarza, którego sprawa jest wygrana.

Na dworze zwalczają się dwa stronnictwa, gdyż bracia królewscy, Hastings i inni członkowie starych rodów nienawidzą krewnych królowej. Ryszard potajemnie postarał się nastraszyć chorego Edwarda IV proroctwem, które napełnia go nieufnością do Clarence'a. Książę zostaje uwięziony, a garbus głośno oburza się na jego krzywdę, przypisując ją intrygom przeciwnego stronnictwa. Podczas ostrego starcia

---

[1]) Czyt. *He(j)'stingz.*

słownego pojawia się — zresztą wbrew wszelkiej możliwości — nieszczęsna Małgorzata, wracająca samowolnie z wygnania. Cieszy się niezgodą wrogów. Przypominając mord swego męża i syna, przepowiada, że Ryszard, który skrzywdził ją najciężej, będzie narzędziem kary Bożej na wszystkich innych krzywdzicieli, rokuje wszystkim zgubę i cierpienia, wszystkich też przeklina. Wywołuje to ogólną zgrozę, jeden Ryszard jest spokojny. Rozkoszując się własną przewrotnością, posyła do Tower dwóch zbirów, aby zgładzili Clarence'a.

Więźnia dręczą złe przeczucia. Opowiada gubernatorowi zamku o śnie, jaki miał poprzedniej nocy:

Zdawało mi się, żem był uszedł z Wieży
I do Burgundji[1]) płynął na okręcie.
Był ze mną brat mój Gloucester. Ten mnie skłonił,
Abym na pokład udał się z kajuty.
Patrzyliśmy ku Anglji, wspominając
Tysiączne trudy i niebezpieczeństwa,
Przeżyte w wojnach Yorków z Lancastrami.
Zdawało mi się dalej, że na śliskich
Pokładu deskach potknął się; padając,
Strącił mnie, gdym go chciał zatrzymać, w morza
Wzburzone fale. O mój Boże, Boże!
Jak straszną męką zdało mi się tonąć!
Jak strasznie woda w uszach mi szumiała!
I jak ohydne śmierć mi przed oczyma
Stawiała rzeczy! Zdało się, że widzę
Resztki tysiącznych statków i tysiące
Topielców, których ryby pożerały;
Wielkie kotwice, stosy złota, pereł,
Kamienie drogie, po dnie rozsypane.
Niektóre z nich leżały w ludzkich czaszkach,
Jakgdyby szydząc z oczu, co już zgniły;
Do oczodołów wkradły się błyszczące
Klejnoty i miłośnie spoglądały
Na namuliste morza dno, szydziły
Z piszczeli ludzkich, rozsypanych wkoło.

Brankenbury.[2]) I miałeś, panie, czas w godzinie śmierci
Patrzeć na morskich głębin tajemnice?

Clarence. Zdawało mi się, że mam. Kilkakrotnie
Usiłowałem oddać ducha, ale
Zawistna fala wewnątrz go trzymała,

---

[1]) Burgundja popierała białą różę i w chwilach jej niepowodzeń stanowiła dla Yorków punkt oparcia.

[2]) Czyt. *Brae'kənbəri.*

Nie chcąc wypuścić, aby mógł ulecieć
W pusty powietrza ruchliwego przestwór,
Lecz go dusiła w mem dyszącem ciele,
Które pękało, pragnąc go wyzionąć.
Brankenbury. I nie zbudziła cię ta sroga męka?
Clarence. Nie, sen przydłużył się i poza życie
Wir huraganu duszę mą pochwycił,
Ze strasznym owym przewoźnikiem, który
Z poezji nam jest znany,[1]) przepłynąłem
Posępną rzekę, aby wejść w królestwo
Wieczystej nocy. Pierwszym, co przywitał
Tułaczą duszę, był przesławny Warwick,
Mój wielki teść. Zawołał on donośnie:
„I jakaż sroga kaźń w tem państwie nocy
Za wiarołomstwo spadnie na Clarence'a?"
To rzekłszy, zniknął. Inny cień się zjawił,
Podobny do anioła — z jasnym włosem,
Splamionym krwią — i wołał przeraźliwie:
„To Clarence, kłamca, zmiennik, przeniewierca!
On zabił mnie na polu Tewksbury![2])
Furje![3]) Porwijcie go na łoże męki!"
I tu, zdawało mi się, legjon cały
Ohydnych czartów wkoło mnie obskoczył
I tak okropnie wył mi nad uszyma,
Że hałas zbudził mnie drżącego z trwogi.
Tak strasznie wstrząsnął mną ten sen, że długo
Nie chciałem wierzyć sobie, żem nie w piekle.
Brakenbury. Milordzie, nie dziw, że cię tak przeraził.
Mnie lęk przejmuje, zda się, gdy cię słucham.
Clarence. O Brakenbury! Czyny te, co dzisiaj
Przeciwko duszy mej świadectwo dają,
Spełniłem dla Edwarda — patrz, jak mnie nagradza.
O Boże! Jeźli me żarliwe modły
Nie mogą Cię przebłagać za me zbrodnie,
To na mnie jednym wywrzyj gniew Swój, oszczędź
Niewinnej żony mej i biednych dzieci!

W czasie tej rozmowy jawią się nasłani przez Ryszarda mordercy. Brakenbury otrzymuje rozkaz oddania księcia w ich ręce i ohydny czyn zostaje spełniony. Przed śmiercią dowiaduje się Clarence, że

---

[1]) Charon wedle mitologji greckiej przewoził dusze zmarłych przez rzekę Styks. Wprowadzenie klasycznych pojęć o życiu pozagrobowem jest niewątpliwie błędem, bo czyni wrażenie nienaturalne.

[2]) Czyt. *Tjuks'bəri* — miejsce ostatecznej klęski Lancastrów.

[3]) Furje wedle pojęć klasycznych ścigały zbrodniarzy.

brat, w którego miłość wierzył i od którego wyglądał pomocy, kazał im „płakać młyńskiemi kamieniami".

Edward pragnie przed śmiercią pogodzić zwaśnionych, gromadzi więc koło siebie rodzinę i dostojników. Gdy na jego rozkaz wszyscy przebaczyli sobie wzajemnie i uściskali się, królowa prosi męża, aby przywrócił do łaski Clarence'a. Gloucester wybucha oburzeniem; uważa jej słowa za piekielne szyderstwo — wszakże wszyscy wiedzą, że książę nie żyje.

Kr. Edward. Clarence nie żyje? Rozkaz był cofnięty.
Gloucester. Lecz biedak przedtem zginął na twój rozkaz,
Z którym Merkury pobiegł uskrzydlony,[1])
Gdy odwołanie niósł kaleka jakiś,
Co i na pogrzeb przybył już za późno.
O, dałby Pan Bóg, aby pewni ludzie,
Mniej dostojnego rodu i mniej wierni,
Krwią dalsi, chociaż bliżsi krwi pragnieniem,[2])
Nie byli warci mniej, niż biedny Clarence,
Choć chodzą wolni i niepodejrzani!

Edward popada w rozpacz, a Gloucester mówi po jego odejściu:

Takie to skutki zwykła mieć porywczość.
Czy uważaliście też, jak pobledli
Królowej krewni, kiedy usłyszeli
O jego śmierci? Oni ustawicznie
Ku temu pchali króla. Bóg ich skarze.

Po Edwardzie koronę dziedziczy jego syn tegoż imienia, przebywający wraz z bratem, księciem Yorku, poza stolicą. Obaj są jeszcze dziećmi. Krewni królowej wyruszają po chłopców, ale za usznik Ryszarda, który jako stryj nowego króla zostaje lordem protektorem, ks. Buckingham, każe po drodze trzech swych towarzyszów uwięzić i stracić.

Teraz przychodzi kolej na lorda Hastingsa. Przekonawszy się, że ten nie będzie mu powolny, Ryszard zmyśla spisek przeciw sobie i posyła nową ofiarę na rusztowanie. Tymczasem Buckingham agituje między mieszczaństwem londyńskiem, jego agenci namawiają lud, aby prosił Ryszarda o przyjęcie korony. Deputacja znajduje

---

[1]) W mitologji klasycznej posłaniec bogów. Przedstawiano go ze skrzydełkami przy nogach.

[2]) Krewni królowej, tylko spowinowaceni z Edwardem — podczas gdy Clarence był bratem.

obłudnika w towarzystwie dwóch biskupów, oddającego się modlitwie i rozmyślaniom. Długo wzbrania się on, wreszcie oświadcza, że, „nie jest z kamienia i można go wzruszyć łagodnemi prośbami".

Gdy po koronacji zasiadł na tronie, daje do zrozumienia Buckinghamowi, że radby, aby sprzątnięto synów Edwarda IV, zamkniętych w Tower. Buckingham jednak waha się. Ten czyn, morderstwo niewinnych dzieci, wydaje mu się czemś zbyt okropnem. Więc Ryszard znajduje inne narzędzie i każe chłopców zgładzić w jak najprędszym czasie. Teraz wraca Buckingham. Prawdopodobnie przyszło mu na myśl, że Ryszard dotychczas nie wynagrodził go za szereg usług. Wspomniawszy więc naprzód, że zastanowił się nad nowem życzeniem króla, przypomina, że ten przyrzekł mu pewne hrabstwo. Lecz Ryszard chce mieć pomocników, spełniających ślepo rozkazy, i nie znosi targów. Naprzód przez dłuższy czas udaje głuchego czy zajętego innemi myślami, wreszcie oświadcza wręcz, że nie jest chwilowo w humorze szczodrości. Oburzony Buckingham uchodzi ze stolicy z zamiarem podniesienia rokoszu.

Równocześnie przygotowuje wyprawę do Anglji hr. Richmond[1]), dziedzic domu Lancastrów, a niektórzy lordowie uciekają do niego do Bretanji. Ryszard zbiera wojska. W chwili, gdy rusza w pole, zastępują mu drogę trzy kobiety — Małgorzata, wdowa po Edwardzie IV Elżbieta, rozpaczająca po zgonie swych synów w Tower, i jego własna matka, stara księżna Yorku. Wszystkie trzy obrzucają go na drogę przekleństwami. Ryszard każe uderzyć w bębny, aby głos ich przygłuszyć. Zatrzymuje jednak Elżbietę i usiłuje nakłonić ją, aby mu oddała rękę córki — gdyż pozbył się już nieszczęśliwej Anny. W tej długiej, nużącej rozmowie powtarza poniekąd sztukę, dzięki której zdołał pozyskać dla siebie Annę, triumf jednak jest tym razem tylko pozorny. Elżbieta potajemnie porozumiewa się z Richmondem.

Buckingham podniósł rzeczywiście rokosz, ale zostaje pobity i schwytany. Idąc na rusztowanie, wspomina przepowiednie Małgorzaty i gorzko żałuje za swe zbrodnie. Lecz Richmond wylądował. Na polu pod Bosworth[2]) stają naprzeciw siebie dwa obozy. Na scenie elżbietańskiej namioty obu wodzów były od siebie o kilkanaście kroków.

---

[1]) Czyt. *Ricz'mond.*

[2]) Czyt. *Bos'ŭorϑ.*

Chociaż Ryszard nie może być pewnym wierności wszystkich swych wojsk, wydaje wszelkie zarządzenia z zimną krwią i doświadczeniem starego żołnierza. Lecz dręczą go wyrzuty sumienia i we śnie jawią mu się duchy wszystkich ofiar. Przeklinają go, przepowiadają mu zgubę, a błogosławią Richmondowi. Po ich zniknięciu Ryszard zrywa się gwałtonie z posłania:

Innego konia! Rany mi przewiążcie!
Zlituj się, Jezu! — Nie, to sen był tylko.
Trwożne sumienie, jakże mnie udręczasz!
Niebiesko pełga promyk świec — to północ.[1])
Na drżącem ciele perlą mi się trwogi
Lodowe krople. — Czegoż to się lękasz?
Siebie? — Nikogo niema tu innego.
Ryszard Ryszarda kocha, jam jest sobą.
Jest tu morderca? — Nie. — Tak, ja tu jestem.
Uciekaj więc! — Przed sobą? — Tak, jest. — Czemu?
Inaczej pomszczę się. — Co, sam na sobie? —
Biada! — Ja siebie kocham. — A to za co?
Czy za wszelakie dobro, jakie sobie
Sam wyświadczyłem? — Nie, nie, ja niestety
Samego siebie raczej nienawidzę
Za popełnione nienawistne czyny.
Jestem nikczemnik. — Kłamię, bo nie jestem.
Głupcze, o sobie dobrze mów! — Nie, głupcze,
Nie bądź pochlebcą. — Tysiąc ma języków
Sumienie moje. Każdy język inną
Opowieść głosi, każda z opowieści
Wydaje wyrok na mnie nikczemnego.
Zdrada, tak, zdrada w swym najwyższym stopniu,
Mord, mord nieludzki w najstraszniejszym stopniu,
Wszelakie grzechy w swych wszelakich stopniach
Tłoczą się poprzed kratki trybunału,
Wołając: Winny, winny! — Wpadnę w rozpacz.
Niema stworzenia, coby mnie kochało,
Gdy zginę, nikt nie będzie mnie żałował.
Ba, i któż miałby, skoro ja u siebie
Dla siebie próżno szukałbym litości?
Śniłem, że wszystkich ofiar moich duchy
W namiocie moim zeszły się i wszystkie
Jutrzejszą zemstą głowie mej groziły.

Z brzaskiem dnia potężna wola Ryszarda opanowuje trwogę. Jakby uradowany, że teraz ma przed sobą żywych wrogów, a nie

---

[1]) Północ uważano za godzinę duchów, których obecność rzekomo oznaczał niebieski płomyk świecy.

straszne widziadła, król rzuca się w wir boju, niewiele martwiąc się tem, że lord Stanley[1]), krewny zamordowanego Hastingsa, przeszedł na przeciwną stronę. Richmond bierze górę i Ryszard ginie, Stanley zdejmuje z jego głowy koronę i przynosi ją zwycięzcy, który zapowiada koniec bratobójczych bojów. Zaślubiwszy córkę Edwarda IV, złączy rody Yorków i Lancastrów, aby zagoić rany Anglji. On też kończy dramat rodzajem patrjotycznej modlitwy o zgodę, pokój i pomyślność kraju.

„Ryszard III“ jest najsławniejszą z historyj Szekspira. Mimo prymitywnej techniki oraz wielu młodzieńczych błędów robi w teatrze wstrząsające wrażenie. Jego bohater jest jedną z najświetniejszych ról w całej dramatycznej spuściźnie poety.

Król Ryszard II.

Doprowadziwszy do końca dzieje wojny dwóch róż, Szekspir cofnął się dalej w przeszłość swego narodu, aby udramatyzować wypadki, stanowiące jej zarodek. Dom Lancastrów doszedł był do korony drogą zbrojnego buntu przeciw prawowitemu władcy, Ryszardowi II, który zraził był sobie naród dążeniem do absolutyzmu, rujnującym państwo zbytkiem, protegowaniem ludzi niegodnych i niesprawiedliwością.

Upadek jego stanowił temat, pokrewny wątkowi „Edwarda II‘ Marlowe‘a, zapewne więc pociągał naszego poetę przez to, że dawał mu pole do zmierzenia się z największym z poprzedników. Szekspir naśladował go był w „Ryszardzie III“, tu trzymał się własnej techniki.

Charakter Henryka Bolingbroke,[2]) który strącił z tronu Ryszarda II, odbiega daleko od szablonu, widocznego nawet w postaci demonicznego garbusa. Henryk to nie ambitny zbrodniarz, przechwalający się swą przewrotnością w monologach, to prawdziwy polityk, nie popełniający bezcelowych okrucieństw, ale konsekwentny w działaniu, mądry, śmiały i energiczny.

Szekspir jednak wypracował przedewszystkiem postać samego króla. Ryszard jest poniekąd poprzednikiem Hamleta. Czuje silnie, posiada wulkaniczną wyobraźnię, ale nie umie działać. Z początkiem dramatu jest lekkomyślnym młodym człowiekiem, wyznającym ro-

---

[1]) Czyt. *Staen'li.*

[2]) Czyt. *Bō'lin(g)brōk.*

dzaj królewskiej herezji — uważa, iż dla pomazańca Bożego nie istnieją prawa, że wszystko, co czyni, musi być dobre. Takie postępowanie doprowadza go do katastrofy. Zamiast wytężyć wszystkie siły dla jej odwrócenia, Ryszard deklamuje o zastępach aniołów, jakie Bóg ześle mu na pomoc, o potędze królewskiego imienia, mającej porazić buntowników, a potem popada w rozpacz i ulega bez walki. Jego duma i wrażliwość czynią cierpienia i upokorzenia, których doznaje, wyjątkowo bolesnemi. Ryszard ustawicznie jątrzy własne rany, boleść jest dla niego okropną, nieludzką rozkoszą.

Niech o pociesze nikt nie mówi. Mówmy
O grobach, o robakach, o nagrobkach.
Papierem naszym będzie proch i będziem
Płynącym z oczu deszczem spisywali
Na łonie ziemi dzieje swej niedoli.
O testamentach mówmy, wybierajmy
Ich wykonawców — ale nie, bo pocóż?
Co komu w spadku przekażemy? Chyba
Ziemi odarte z majestatu ciało.
Nasz kraj i życie w ręku Bolingbroke'a,
Śmierć tylko możem nazwać swą własnością
I jałowego gruntu garść, co nasze
Kości okryje, biorąc od nich odcisk.[1])
Na Boga, siądźmy tu na ziemi. Będziem
Prawili sobie smętne opowieści
O zgonach królów — jak to jednych z tronu
Złożono, drugich zaś zabito w boju,
Jak innych trwogą zamęczyły duchy
Strąconych z tronu, innych struły żony,
A innych we śnie pozbawiono życia —
Lecz wszyscy byli ofiarami mordu.
W środku korony bowiem, co swym kręgiem
Oplata króla skroń, jest puste miejsce;
Tam śmierć zasiada w swoim majestacie,
Błazeńskie miny stroi, gdy spogląda
Na jego władzę i z grymasem śmiechu
Z przepychu jego dziko się natrząsa.
Zezwala mu na jedno okamgnienie,
Na przeciąg krótkiej sceny być monarchą,
Przejmować drżeniem i zabijać wzrokiem,
A taką wiarę w własną moc w nim budzi,
Jakgdyby ciało, co jak mur obronny
Otacza życie nasze, było spiżem,

[1]) Grób.

Szydzącym z wszelkich ciosów. Aż nakoniec,
Dowoli nacieszywszy się tą farsą,
Małą szpileczką wierci mur nawylot —
I żegnaj, królu! — Więc nakryjcie głowy[1]),
Przestańcie szydzić uroczystym hołdem
Z ciała i krwi[2]), odrzućcie precz szacunek,
Tradycję, formy, uniżone służby —
Cały czas byliście co do mnie w błędzie.
Jak wy, pożywam chleb, odczuwam nędzę,
Wiem, co to smutki, potrzebuję druhów —
A skoro w takiej jestem zależności,
Jak mi możecie mówić, żem jest królem?

A oto, co powiada Ryszard, gdy nadeszła chwila abdykacji, a on ma insygnja władzy złożyć w ręce Bolingbroke'a:

Dajcie koronę — ujmij ją kuzynie.
Z tej strony moja dłoń, a z tamtej twoja.
Ta złota obręcz teraz jest, jak studnia
Głęboka o dwóch wiadrach, z których jedno
Napełnia drugie — to, co mniej ma w sobie,
W powietrzu buja, drugie, niewidoczne,
Spoczywa w głębi, przepełnione wodą.
Jam owo wiadro z dna, łez pełne, które
Wciąż wchłania smutek, gdy ty idziesz wgórę.
Bolingbroke. Sądziłem, że się zrzekasz z dobrej woli.
Ryszard. Korony zrzekam się, nie mej niedoli,
Żegnam się z majestatem, nie z mym bólem.
Ja moich cierpień pozostanę królem.

Z takiego stanu rozkoszowania się własnem cierpieniem wyrywa Ryszarda dopiero bliskość śmierci. Znękany więzień ginie z bronią w ręku, drogo sprzedając życie. Gdy był królem, poddał się bez walki.

Wyzwolenie się Szekspira z pod wpływu Marlowe'a widać i w wierszowaniu, mianowicie w obfitości rymów, które nawet niekiedy rażą. Akt ostatni ma kilka scen, nie stojących na wysokości reszty dramatu, ale kwestja, czy poeta nie przerabiał starszego utworu, musi pozostać nierozstrzygniętą.

Najwidoczniej uważał on „Ryszarda II" za prolog do cyklu historycznego, poświęconego dziejom Lancastrów i Yorków. Końcowe

---

[1]) W obecności króla wolno było nakryć głowę tylko za jego osobnem zezwoleniem.

[2]) Ze zwykłego człowieka, jakim jest i król.

dramaty tego cyklu już istniały, a następujące wedle chronologji dziejów po „Ryszardzie II“ były w planie. Widać to z następujących słów, które wygłasza biskup Carlisle[1]) w chwili, gdy Henryk IV ma być ogłoszony królem:

Jeźli na skroń włożycie mu koronę,
To przepowiadam wam, że krew angielska
Użyźni ziemię, przyszłe pokolenia
Zapłaczą gorzko nad tym niecnym czynem,
Pokój do Turków ujdzie i do pogan,
A w tej siedzibie jego krwawa wojna
Poróżni z rodem ród, krewnego z krewnym.
Bunt, roprzężenie, strach i groza kraj ten
Obsiądą i nadadzą mu przezwisko
Golgoty czyli miejsca trupich czaszek.[2])

W jednej z ostatnich scen wspomina nowy król z boleścią o rozpustnem życiu swego najstarszego syna, ale stwierdza, że mimo wszystko płonie w młodzieńcu iskra rycerskiego honoru. A więc także dramat o Henryku IV i jego synu musiał już w umyśle poety przybrać konkretne kształty.

KRÓL JAN

przerobiony ze starego bezimiennego dramatu, którego dwie części Szekspir ścieśnił do pięciu aktów, stanowi całość dość słabą. Mniejsza o treść dziejową, splataną i błędnie przedstawioną już przez źródło. Mniejsza o pominięcie epokowego zdarzenia, jakiem było wymuszenie na Janie sławnej *Magna Charta*, zarodka konstytucji angielskiej. Poeta szukał w przeszłości nie etapów rozwoju konstytucyjnego, lecz żywych ludzi i silnie do wyobraźni przemawiających wypadków. Atoli przewrotny a słaby Jan nie jest postacią odpowiednią na bohatera dramatu, jego zguba nie wynika z toku akcji i jest rodzajem *deus ex machina.*[3]) Zresztą widać pośpieszną, niedbałą robotę, co objawia się nawet w stylu.

Mamy tu atoli jedną nieśmiertelną scenę i jedną nieśmiertelną

---

[1]) Czyt. *Kā(r)'lajl.*

[2]) Takie rzeczywiście jest znaczenie hebrajskiej nazwy Golgota.

[3]) W teatrze starożytnym bóstwa ukazywały się na przyrządzie, zwanym po łacinie *machina.* Ponieważ interwencja bóstwa stanowi zwykle niespodziewane i nie wynikające z akcji zakończenie dramatu, zwrot *deus ex machina* oznacza takie zakończenie.

postać. Scena to dialog między więzionym przez Jana młodym księciem Arturem a Hubertem, któremu król kazał oślepić chłopca. Hubert ulega prośbom i postanawia nie wykonać okrutnego polecenia. Scena ta dostarcza doskonałej sposobności obserwowania, jak pod ręką Szekspira to, co w jego źródłach było przeciętne i pospolite, przemienia się w podniosłą poezję. U anonima Hubert i Artur prowadzą z sobą dyskusję w stylu Seneki na temat, czego należy słuchać, rozkazu władcy czy zasad moralnych. U Szekspira Hubert, który, mając chłopca pod strażą, polubił go, odrazu jest zmartwiony. Artur zwraca na to uwagę, pyta się więc, czy Hubert nie jest chory. i oświadcza gotowość czuwania przy nim przez noc. Gdy dowiedział się, co jest przyczyną smutku Huberta, błaga o litość. Przypomina, jak starał się swemu stróżowi ulżyć, gdy tego bolała głowa. Nadchodzą słudzy z powrozami i żelazem. Artur prosi, aby go tylko nie wiązać, i obiecuje spokojnie poddać się wszystkiemu, byle odeszli „krwawi ludzie o srogim wzroku". Hubert czyni to ustępstwo, a jeden z odchodzących wyraża radość, że nie będzie uczestniczył w ohydnym czynie. Korzysta z tego Artur:

> Niestety, spotwarzyłem przyjaciela,
> On ma wzrok dziki, lecz łagodne serce.
> Rozkaż mu wrócić i niech jego litość
> Ożywi twoją.

Dalej wyraża życzenie, aby Hubertowi dostał się do oka jakiś proszek lub muszka. Poczułby wtedy, jaką przykrość sprawia najdrobniejsza rzecz, gdy tam wpadnie. Podczas tej rozmowy żelazo ostygło Artur zwraca uwagę, że ogień i żelazo są litościwsze od człowieka...

Jednem słowem poprzednik Szekspira wprowadził w momencie, gdy dwiema duszami ludzkiemi miotają litość i groza, dysputę filozoficzną, Szekspir zastąpił ją w wysoce poetyczną formę przybranym dialogiem, jaki rzeczywiście mógłby toczyć się w danej sytuacji między danymi dwoma ludźmi.

Nieśmiertelną postacią jest Filip Faulconbridge[1]), nieślubny syn Ryszarda Lwie Serce. Uchodzi za wcielenie dodatnich cech narodu angielskiego, jest pełen odwagi, energji, patrjotyzmu i humoru. Zdaje sobie sprawę z nikczemności Jana, służy mu jednak wiernie i z poświęceniem — zwłaszcza, że król jest zbyt mądry, aby miał mu dawać takie zlecenia, jak Hubertowi. Wchodzi tu w grę zdrowa

---

[1]) Czyt. *Fō'kənbridż'*.

zasada, wyrażona w przysłowiu: *Right or wrong, my country* (To moja ojczyzna, czy ma słuszność, czy nie). Z jaką fantazją Faulconbridge idzie do boju, niech zaświadczą wiersze, w których wspomina o patronie Anglji św. Jerzym, czyniąc aluzję do faktu, że jego wizerunek był ulubionym szyldem gospód:

O święty Jerzy, coś osmagał smoka
I odtąd siedzisz sobie na koniku
Nad drzwiami naszej pani gospodyni,
Naucz nas paru dobrych cięć...

Rycerz nie traci humoru, gdy przyszło walczyć z najeźdźcą na ziemi angielskiej i położenie jest ciężkie. Dodaje z zapałem otuchy małodusznemu Janowi:

Lecz czemuż schylasz głowę, sposępniałeś?
Bądź wielkim w czynie, jakoś był w zamiarach.
Niech świat nie widzi lęku i ponurych
Przeczuć, w królewskiem sercu władających.
Bądź równie rzutkim, jak czas.[1]) Bądź płomieniem
Wobec płomienia. Groź sam grożącemu
I kiedy ktoś cię straszy gniewnem czołem,
Ty jeszcze srożej nachmurz się na niego,
A oczy niższych, co od wzroku wielkich
Biorą swój blask, twój przykład natchnie mocą
I bohaterskim ogniem stanowczości.
Idź i zabłyśnij zbroją, jak bóg wojny,
Gdy w całej chwale swej wychodzi w pole,
Okaż odwagę, wiarę w moc swą własną.
Jakto, gdy lwa w jaskini wytropili,[2])
Czyż on tam nawet będzie trząsł się z trwogi?

Komedja omyłek

Równocześnie z historjami młodocianego okresu Szekspira powstawały komedje, bardzo różnorodne co do tonu i co do źródła. Nie znamy ich dat i następstwa. Może najwcześniejszą była „Komedja omyłek", przeróbka „Menechmów" Plauta, których akcja i efekty komiczne polegały na łudzącem podobieństwie dwóch bliźniaków. Zawikłania te nadawały utworowi charakter farsy. Szekspir poszedł dalej w tym samym kierunku, dodając swym Antyfolusom

---

[1]) Który przynosi coraz nowe wypadki.
[2]) Jest to aluzja do faktu, że wojna toczy się na ziemi angielskiej.

do boku parę służących, również bliźniaków i również podobnych do siebie, jak dwie krople wody. Przyczynił naturalnie nieprawdopodobieństwa, ale też zyskał sposobność do wprowadzania nowych komicznych sytuacyj, które wywołują burze śmiechu. Rzecz charakterystyczna, że w jednej scenie zapożyczył się także w innej komedji Plauta. Najwidoczniej uzupełniał swe wykształcenie lekturą klasyków — zresztą zapewne przeważnie w przekładach, o ile tylko istniały. Być może, iż miał zamiar oprzeć swą twórczość na wzorach starożytnych, jak później zrobili niektórzy współcześni, zwłaszcza Jonson. Ale zgodnie z duchem sceny angielskiej, nie rozgraniczającej ściśle komedji od tragedji, wplótł pewne motywy poważniejsze, obce rzymskiemu poecie.

Stracone zachody miłości

noszą wszelkie cechy utworu młodzieńczego i szereg krytyków umieszcza je przed „Komedją omyłek". Szekspir nie miał tu zapewne żadnego źródła i sam ułożył treść, nie wysilając się zresztą bynajmniej pod tym względem. Myślą przewodnią było przeciwstawienie życia książkowej uczoności i pedanterji.

Król Nawary Ferdynand postanawia w towarzystwie paru dworzan spędzić trzy lata w odosobnieniu, oddając się studjom i rozmyślaniom. Przysięga, jaką składa ekscentryczny monarcha wraz z Bironem, Dumainem i Longavillem,[1]) mieści prócz tego szereg punktów, noszących cechy ascetycznych umartwień. Uczone bractwo ma sypiać tylko po trzy godziny na dobę, jadać raz dziennie, raz w tygodniu wogóle nie jeść, a co najważniejsze, członkom jego nie wolno widywać kobiet, którym pod karą ucięcia języka wzbroniono zbliżać się do zamku. Najsprytniejszy i najdowcipniejszy z towarzystwa Biron radby złagodzić twarde warunki, ale zakrzyczany przez trzech innych, poddaje się większości , przepowiada jednak, że wszyscy wkrótce złamią przysięgę.

Do Nawary przybywa córka króla francuskiego, aby imieniem ojca prowadzić z Ferdynandem układy w pewnej zawiłej sprawie. Niepodobna uchylić się od przyjęcia. Król załatwia więc rzecz kompromisowo. Nie zaprasza księżniczki do zamku, lecz prosi ją, aby

[1]) Czyt. *Birą, Düme(j)n', Lągavil'* (*ü* jest to *i* wymówione z ustami okrągło złożonemi).

rozbiła namioty w parku, i odwiedza ją tam ze swymi towarzyszami. Jeden po drugim z niedoszłych ascetów wpada w sidła miłości. Król wzdycha do księżniczki, Biron do czarnookiej Rozaliny, Dumaine i Longaville do innych dwóch dam francuskiego dworu.

Następuje najlepsza scena sztuki, oparta na nieprawdopodobnym i szablonowym motywie podsłuchania monologu — i to trzykrotnie powtórzonym — ale pełna werwy i efektowna. Biron błądzi po parku i odczytuje sobie świeżo napisany wiersz na cześć Rozaliny. Wtem nadchodzi król, a widząc w jego ręku również kartę papieru, Biron włazi na drzewo w nadziei, że posłyszy coś ciekawego. Rzeczywiście król czyta wiersze do księżniczki. Ledwie skończył, spostrzega nadchodzącego Longaville'a, więc chowa się w gęstwinie. I Longaville odczytuje sonet miłosny, a na widok Dumaine'a ukrywa się zkolei. Wysłuchawszy utworu Dumaine'a, podchodzi do niego i karci go surowo jako krzywoprzysięzcę. Natychmiast jednak zbliża się król i czyni obom gorzkie wymówki. Ale teraz zeskakuje z drzewa Biron i wypowiada mowę, pełną świętego oburzenia. Z perfidją przeciwstawia własną uczciwość płochości i wiarołomstwu wszystkich trzech towarzyszy. W tej chwili jednak przynoszą zpowrotem jego list do Rozaliny, gdyż głupi posłaniec pomylił się był w adresie. Ostatni z obłudnych cenzorów moralności został zdemaskowany. Następuje pełna werwy sprzeczka o piękność dam, gdyż każdy wysławia swoją. Ale wspólność losu nakazuje zgodę. Teraz król zwraca się do Birona i każe mu jako najdowcipniejszemu pokusić się o usprawiedliwienie krzywoprzysięstwa. Biron wypowiada w tym celu nową wielką mowę. Dużo tu naturalnie sofistyki[1]), ale dużo też młodzieńczego zapału, płynącego poecie wprost z serca, gdy przedstawia, jak pod wpływem miłości zaostrzają się wszystkie zmysły człowieka i potęgują wszystkie władze jego duszy. Konkluzja brzmi:

> Pogubić trzeba nam przysięgi nasze,
> Abyśmy siebie samych odnaleźli.
> Inaczej siebie samych pogubimy,
> Aby wiernymi tylko być przysięgom.
> Krzywoprzysięstwo takie — to pobożność.

Warto przy sposobności zwrócić uwagę na wielomowność młodo-

---

[1]) T. j. wykrętnego rozumowania. Wyraz pochodzi od greckiej szkoły filozoficznej, która chwaliła się tem, że wszystko może udowodnić — nawet dwie rzeczy wprost przeciwne.

cianego Szekspira i na jego skłonność do użycia antytez. W przytoczonych wierszach po ich symetrycznych dwóch parach następuje ostateczny wniosek — jakby poeta miał jeszcze w myśli poznane w szkole formułki logiczne i przenosił je żywcem do swych utworów. Miał później zupełnie wyzbyć się tego zwyczaju.

Uspokoiwszy nieco wyrzuty sumienia, wszyscy czterej zakochani postanawiają wspierać się wzajemnie i działać w ścisłem porozumieniu. Ale damy mszczą się teraz za chłodne przyjęcie, jakiego zrazu doznały. Gdy król i towarzysze składają im wizytę, przebrani za Moskali, wszystkie są w maskach. Panowie sądzą, że poznają je po prezentach, jakie im poprzynosili, lecz one umyślnie pomieniały owe prezenty, więc ich wielbiciele mylą się w adresach swych komplementów i wyznań. Gdy potem jawią się już we własnych strojach, damy dowodzą im, że każdy popełnił ponownie krzywoprzysięstwo. Ostatecznie nadchodzi nagle wieść o śmierci króla francuskiego, więc księżniczka z całym dworem ma natychmiast odjechać. Zostają skazani na rok samotnych rozmyślań, potem mogą zgłosić się po nagrodę. Wyjątkowo surowy jest wyrok, jaki otrzymuje najdowcipniejszy i najzłośliwszy Biron. Ma przez cały rok odwiedzać ciężko chorych w szpitalu i starać się ich rozśmieszyć. To go może wyleczy z uszczypliwości. Wyrok taki jest może żartobliwem potępieniem płytkiego, czysto słownego dowcipu, jakiego wielką obfitość Szekspir włożył w dialogi tej komedji.

Poza głównemi postaciami ma ona całą galerję figur czysto komicznych. Hiszpan Armado reprezentuje typ samochwała i dziwaka, lubującego się w przesadnym stylu. Uważa się za znakomitego człowieka, a jest ubogi i skąpy. Ma pazia, który stale z niego pokpiwa. Wiejski bakałarz Holofernes jest znowu typem pedanta. Pozuje na wielkiego uczonego, popisuje się ustawicznie łaciną, a zamiast jednego wyrazu używa zazwyczaj kilku synonimów[1]). Jego wielbicielem i naśladowcą jest proboszcz Nataniel. Wreszcie mamy w komedji aż dwóch klaunów, bawiących widza swą głupotą — a czasem w porównaniu z Armadem, Holofernesem i Natanielem swym chłopskim rozumem. Całe to towarzystwo daje przed księżniczką przedstawienie w rodzaju maski[2]), a król i dworzanie, pragnąc zatrzeć niemiłe wra-

---

[1]) Wyrazy o takiem samem lub prawie takiem samem znaczeniu.

[2]) Nazwa ta oznaczała dworskie przedstawienie, oparte głównie na efektach wzrokowych.

żenie swej wizyty w przebraniu, nielitościwie przerywają i bawią się kosztem aktorów.

Wspomniałem już, że dowcip jest tu słowny. Polega on na igraszkach wyrazów, na dziwactwach językowych Armada i Holofernesa, na przekręcaniu i fałszywem użyciu trudniejszych słów przez klaunów. Szekspir dobrze znał stylistyczne eksperymenty współczesnych pisarzy, zwłaszcza Lylego. Poczęści wyszydzał tu mniej szczęśliwe sztuczki jego naśladowców, poczęści jednak wzorował się na samym mistrzu. Widać to w dialogach, które są przeważnie potyczkami słownemi, i w postaci pazia, jakby wziętej żywcem z utworów Lylego. Ponieważ ton jest wymuszony, a wskutek zmian językowych dowcip nieco zwietrzał, „Stracone zachody miłości" stanowią dzisiaj miejscami nużącą lekturę. Brak tu również subtelniejszej charakterystyki, gdyż pośród osób wyróżniają się tylko Biron i Rozalina. Ale i to są raczej tylko szkice, które poeta miał później lepiej wypracować.

DWAJ PANOWIE Z WERONY

„Komedja omyłek" opierała się na literaturze klasycznej, „Stracone zachody" zrodziły się z wpływu Lylego. Najwidoczniej poeta szukał dla siebie odpowiednich wzorów i odpowiedniego typu komedji. Widać to i na trzecim utworze tego rodzaju z młodzieńczej epoki. W „Dwóch panach z Werony" rzecz dzieje się we Włoszech, koloryt jest włoski i znać przejęcie się komedją włoską. Posuwano się do przypuszczenia, że Szekspir w młodości odbył podróż na półwysep Apeniński. Jest to rzecz wykluczona. O życiu narodu, przodującego pod względem kulturalnym Europie w dobie odrodzenia, można było dużo dowiedzieć się i nie opuszczając wcale Anglji. Szlachta przywoziła z Włoch mody, znajomość języka i obyczajów, skarby sztuki, wreszcie zamiłowanie do literatury tamtejszej, które zresztą szerzyły liczne tłumaczenia. Bywali w Anglji i włoscy aktorzy.

W ojczyźnie Ariosta powstały różne rodzaje komedji. Niektóre opierały się na klasykach, inne miały charakter ludowy. Najciekawsza może była t. z. *commedia dell'arte.* Występowały w niej tradycyjne typy — np. ojciec, zawsze porywczy i surowy, lekkomyślny a kochliwy syn, głupi a bogaty starzec, pragnący ożenić się z młodą dziewczyną — i t. p. Aktorzy układali sobie treść sztuki,

a dialogi improwizowali na scenie w duchu swych ról, które w gruncie rzeczy były zawsze takie same.

Typy *commedia dell'arte* spotykamy i w „Dwóch panach z Werony". Inne postaci są w duchu poważniejszej, literackiej komedji włoskiej. Niestety sztuka, którą tu Szekspir zapewne przerobił, zaginęła, nie wiemy więc, co wziął z niej, a co dodał od siebie.

Młody Walentyn wyrusza w podróż dla poznania świata. Jego przyjaciel Proteusz zostaje w Weronie, gdzie trzyma go miłość ku Julji. Po jakimś czasie jednak na rozkaz ojca udaje się w ślady przyjaciela, który tymczasem bawi na dworze księcia Medjolanu. Walentyn pokochał z wzajemnością księżniczkę Sylwję, lecz ojciec przeznaczył jej rękę staremu bogaczowi Turjowi. Wobec tego kochankowie postanawiają razem uciec. Na krótko przed wykonaniem planu przybywa do Medjolanu Proteusz i przyjaciel powierza mu swą tajemnicę. Ale Proteusz, oczarowany pięknością Sylwji, staje się podwójnym wiarołomcą, względem Julji i względem Walentyna. Jak bohaterowie „Straconych zachodów", uspokaja swe sumienie sofistycznem rozumowaniem, ale gdy tam złamanie niewykonalnej przysięgi miało charakter żartobliwy, tu idzie o popełnienie podłości. Proteusz popełnia ją rzeczywiście, uprzedzając księcia o zamierzonem wykradzeniu Sylwji. Rozgniewany książę zgodnie z prośbą zdrajcy pozoruje rzecz tak, aby Walentyn nie domyślał się, kto go wydał, i odegrawszy komedję wykrycia planu, wypędza go ze swych granic. Pozbywszy się groźniejszego rywala, Proteusz spodziewa się teraz, że łatwiej mu pójdzie z Turjem, a zdobywszy jego zaufanie, coraz natarczywiej ubiega się o względy Sylwji.

Tymczasem stęskniona Julja opuściła Weronę i podążyła w męskiem przebraniu za ukochanym. Przybywszy do Medjolanu, dowiaduje się o Proteuszu i przysłuchuje się zdaleka jego rozmowie z Sylwją. Wstępuje teraz w służbę niewiernego kochanka, który posyła przez nią Sylwji w darze pierścionek, niegdyś od niej samej otrzymany. Spełniając przykre poselstwo, dowiaduje się Julja, że jej rywalka nietylko nie dzieli uczuć Proteusza, lecz nawet jest do głębi oburzona jego niegodziwem postępowaniem.

Chcąc wydobyć się z rozpaczliwego położenia między dwoma niemiłymi zalotnikami, Sylwja ucieka z Medjolanu, aby udać się do Mantui, gdzie zamierzał chwilowo osiąść Walentyn. Nie wie o tem, że dostał się on na granicy w ręce zbójców, którzy go zmusili do

objęcia nad bandą dowództwa. Są to wygnańcy i zbiegowie, przeważnie szlachetnego rodu.

Teraz następuje prędko i na pewno zbyt pośpiesznie opracowane rozwiązanie sztuki. Książę, Turjo i Proteusz, któremu towarzyszy przebrana Julja, ścigają Sylwję. Droga wiedzie przez las, gdzie kryje się Walentyn ze swymi ludźmi. Wszyscy pokolei dostają się w ich moc, Walentyn ma sposobność przekonać się o zdradzie przyjaciela, wydaje się też, kim jest rzekomy paź Proteusza. Proteusz błaga o przebaczenie i otrzymuje je —stanowczo zbyt łatwo. Wraca do Julji, a książę oddaje Walentynowi rękę Sylwji. I towarzysze Walentyna zyskują możność rozpoczęcia nowego życia. Nie są to bowiem zbóje, wyzuci z wszelkich ludzkich uczuć, lecz ludzie rycerscy, w rodzaju tych, których życie w „wesołym zielonym lesie“ idealizowały średniowieczne angielskie ballady.

W stosunku między „dwoma panami z Werony“ szukają niektórzy echa wypadków, zaszłych rzekomo w życiu poety, a wspominanych dość niejasno w „Sonetach“. Walentyn odpowiadałby samemu Szekspirowi, Proteusz owemu przyjacielowi, do którego pisane były „Sonety“.

Przedstawiony tu konflikt między miłością a przyjaźnią był w gruncie rzeczy zbyt poważnym tematem dla komedji — przynajmniej w klasycznem znaczeniu słowa. Akcja obfituje w momenty dramatyczne. Żywioł czysto komiczny obok Turja i innych ubocznych postaci reprezentują służący Walentyna i Proteusza, Speed[1]) (Pośpiech) i Launce[2]) (Lanca). Ich dowcipy nie są wykwintne, ale często skuteczne i obaj klauni musieli wybornie spełniać swe zadanie wobec publiczności elżbietańskiej. Szczególnie dobrą postacią jest Lanca ze swym ukochanym psem, z którym ma mnóstwo kłopotów — np. takie:

> Przysięgam, siedziałem w dybach[3]) za puddingi,[4]) które porwał, inaczej byliby go zabili. Stałem pod pręgierzem[5]) za gęsi, które podusił, inaczej byłby za to poszedł na gałąź. A tobie to, piesku, teraz nawet przez myśl nie przejdzie.

---

[1]) Czyt. *Spīd.*

[2]) Czyt. *Lāns.*

[3]) Kara, polegająca na zamknięciu nóg przestępcy w deskach z odpowiednio wyciętemi otworami.

[4]) Ulubiona potrawa angielska.

[5]) Kara ta polegała na wystawieniu w rodzaju klatki na widok publiczny. W Anglji czynił ją szczególnie dotkliwą zwyczaj obrzucania skazańca kamieniami, błotem i t. p.

jest pierwszą komedją Szekspira, która zasługuje na miano nieśmiertelnej. Był, jak świadczy zakończenie, utworem okolicznościowym, mianowicie musiał być przeznaczony na uświetnienie jakiegoś magnackiego wesela. Otrzymawszy zamówienie na taką sztukę, czy wogóle postanowiwszy ją napisać, poeta widocznie napróżno rozglądał się za odpowiedniem źródłem — i ostatecznie sam wymyślił treść, użytkując przytem motywy, zaczerpnięte z szeregu znanych sobie książek, a co ważniejsza, z wierzeń ludowych, które musiał żywo mieć w pamięci. Wstępna sytuacja wzięta jest z „Dwóch panów z Werony".

Na dworze Tezeusza, mającego za cztery dni wstąpić w związek małżeński z królową Amazonek[1]) Hipolitą, jawi się stary Egeusz ze skargą na córkę. Hermja nie chce zgodnie z wolą ojcowską oddać ręki Demetrjuszowi, gdyż kocha Lizandra. Demetrjusz — jak Proteusz — starał się poprzednio o względy Heleny, lecz ją porzucił. Egeusz żąda, aby Tezeusz — zwany przez poetę księciem Aten — poparł go i Tezeusz rzeczywiście oznajmia Hermji, że musi wyjść za Demetrjusza, w przeciwnym bowiem razie albo poniesie śmierć albo zostanie dziewicą Diany.

Zostawszy sami, Lizander i Hermja naprzód ubolewają nad losem prawdziwej miłości, potem postanawiają uciec z Aten. Niestety Hermja zwierza się Helenie, która była jej przyjaciółką od lat dziecinnych, a ta — z typową u zakochanych nielogicznością — donosi o wszystkiem Demetrjuszowi, prosząc tylko, aby pozwolił jej towarzyszyć sobie w pościgu za zbiegami. Tym sposobem wszyscy czworo spotkają się w lesie za miastem.

Następna scena przenosi nas w inny świat. Jesteśmy pośród rzemieślników ateńskich, porozumiewających się w sprawie przedstawienia, którem pragną uświetnić wesele księcia. Naturalnie postaci wzięte są z życia angielskiego, noszą też angielskie nazwiska — i to, jak często bywa w dramacie elżbietańskim, „mówiące", t. j. posiadające jakiś związek czyto z charakterem, czy z wyglądem, czy z zawodem osoby.

Wobec rozkwitu teatru zawodowych aktorów, zaopatrywanego

[1]) Wedle podań starożytnych były to wojownicze niewiasty, które utworzyły własne państwo. Tezeusz miał je pokonać i zmusić Hipolitę do małżeństwa z sobą.

przez najlepsze pióra epoki, straciły już wszelkie znaczenie i stały się przeżytkiem widowiska, urządzane przez cechy rzemieślnicze. Znikały też bardzo szybko. Szekspir nie zwalczał więc konkurencji, ale chwytał i utrwalał — nie bez tendencji do karykatury — ginący typ domorosłego aktora, zastępując w „Śnie nocy letniej“ nieodzownego klauna całym szeregiem odpowiadających mu postaci. Kazał im odgrywać sztukę, która zasługuje na nazwę idealnie idjotycznej, i stosować przytem groteskową technikę średniowieczną. Atoli tkacz Bottom[1]) (Spodek), prawdziwy *primus inter pares*[2]) w zespole „ateńskich“ amatorów, ma w sobie także pewne pierwiastki, wspólne wszystkim aktorom — głód ról i nie znającą granic wiarę we własne zdolności.

Rzemieślnicy mają odegrać tragedję o Piramie i Tysbie. Byli to znani Szekspirowi z Owidjusza kochankowie, którzy zginęli wskutek fatalnego nieporozumienia, gdyż Piram popełnił samobójstwo, widząc poszarpany przez lwa płaszcz Tysby i sądząc, że została pożarta, a ona nie chciała przeżyć straty. Zarówno ta katastrofa, jak okoliczność, że Piram i Tysbe rozmawiają z sobą początkowo przez szparę w murze, skłoniło zapewne Szekspira do wybrania ich historji za temat sztuki klaunów. Było tu pole do znakomitych efektów komicznych. Zresztą musiał poeta pracować w tym czasie nad „Romeem i Julją“ i sprawiało mu przyjemność tworzyć parodję motywów tej tragedji, gdzie mamy nieprzyjaźń rodziców i miłość dzieci, mur, dzielący kochanków, wreszcie podwójne samobójstwo, będące skutkiem fatalnej omyłki. Wielki dramaturg musiał doświadczać żywej przyjemności, gdy widział, że potrafi już ten sam wypadek przedstawić przy pomocy odpowiednich akcesorjów raz tak, aby wywoływał litość i grozę, drugi raz tak, aby wywoływał burze śmiechu.

Amatorzy zebrali się u Quince'a[3]) (Pigwy), który pełni fukcje reżysera i rozdaje role. Spodek ma być Piramem. Oświadcza, że wolałby grać tyrana, ale i w roli kochanka nie zawiedzie zaufania. Nie obejdzie się przytem bez łez. „Niech publiczność uważa na oczy!“ Naprawiacz miechów Flute[4]) (Flecik) nie chce przyjąć roli Tysby, „bo już mu sypie się broda“. Pigwa wyjaśnia mu, że będzie

[2]) Czyt. *Bot'tәm*.

[2]) Pierwszy pośród równych (jak elekcyjny król pośród szlachty polskiej).

[3]) Czyt. *Kŭins*.

[4]) Czyt. *Fljūt*.

w masce, więc brody nikt nie zobaczy, a może mówić tak cienko, jak mu się spodoba. Tu odzywa się Spodek:

Jeżeli będę mógł zakryć twarz, to możebym grał i Tysbę. Będę mówił strasznie cienkim głosem: „Tysne, Tysne". — „Ach, Piramie, mój najdroższy kochanku — twoja najdroższa Tysbe, twoje kochanie".

Wyperswadowawszy to Spodkowi, Pigwa wraca do swoich czynności. Amator, mający grać lwa, niepokoi się, że nie otrzymał, jak inni, zwitku papieru. Prosi o rolę na piśmie, bo bardzo powoli uczy się napamięć.

Pigwa. Będziesz ją mógł zaimprowizować, bo trzeba tylko zaryczeć.

Spodek. To może ja zagram i lwa? Będę ryczał tak, że każdemu zrobi się przyjemnie na sercu. Będę ryczał tak, że książę powie: „Niech jeszcze raz zaryczy! Niech jeszcze raz zaryczy!"

Pigwa. Gdybyś to wykonał zbyt okropnie, nastraszyłbyś księżnę i panie, zaczęłyby piszczeć ze strachu. Gotowiby nas wszystkich powiesić.

Wszyscy. Wisielibyśmy, jak dwa a dwa cztery, każdy syn swojej matki.

Więc Spodek zapewnia, że zaryczy „słodko, jak ssąca gołębica". Ale Pigwa chwyta się starej sztuczki reżyserskiej, schlebiając próżności aktora, na którym mu zależy. Tłumaczy Spodkowi, że on jeden jest dość przystojny na Pirama (choć mają grać w maskach). Upomina wszystkich, aby nauczyli się ról, i zaprasza ich na próbę. Ma ona odbyć się w lesie, o milę od miasta — w tem samem miejscu, gdzie postanowili udać się Lizander i Hermja, Demetrjusz i Helena.

Ateny

Będzie więc rojno w gaju w poranek majowy. Ale ma on i własnych mieszkańców, elfy. W królestwie ich panuje niezgoda i rozdwojenie. Król Oberon pokłócił się ze swą małżonką Tytanją i jesteśmy świadkami ostrych wyrzutów, jakie sobie czynią wzajemnie. Oberon postanawia ukarać Tytanję i w tym celu posyła psotnego elfa Pucka[1]) po bratek, kryjący w sobie potężną moc czarodziejską, gdyż

Sok jego, wyciśnięty na powieki
Sklejone snem, sprawi, że czy to będzie
Mężczyzna, czy kobieta — bez pamięci
Pokocha pierwszy żywy twór, ujrzany
Po przebudzeniu.

Niewidzialny Oberon jest świadkiem rozmowy dwojga Ateńczyków. Helena doprowadziła Demetrjusza do miejsca, gdzie mieli

---

[1]) Czyt. *Pak.*

spotkać się Lizander i Hermja. Napróżno błaga go, aby pozwolił sobie dalej towarzyszyć. Demetrjusz grozi jej nawet śmiercią na wypadek,jeżeliby nadal prześladowała go swą obecnością. Przestał ją dawno kochać, a teraz nawet jej widok przyjmuje go wstrętem. Litując się nad Heleną, Oberon daje Puckowi część przyniesionego przezeń kwiatka i każe mu wycisnąć sok w oczy Ateńczyka, gdy ten zaśnie. Nie wie, że w lesie jest i druga para Ateńczyków. Sam idzie w miejsce, gdzie śpi Tytanja, i robi również użytek z czarodziejskiego bratka, życząc królowej, aby zbudziła się, gdy jakaś wstrętna istota będzie wpobliżu.

Puck zwilża sokiem kwiatu oczy Lizandra. Młodzieniec po przebudzeniu spostrzega Helenę i natychmiast oświadcza, że kocha ją nad życie. Biedaczka uważa to za drwiny, czyni mu gorzkie wymówki i oddala się. Lizander biegnie za nią, a opuszczona Hermja szuka go i błądzi samotnie po lesie.

Tymczasem tuż koło miejsca, gdzie śpi Tytanja, odbywa się próba sztuki o Piramie i Tysbie. Przysłuchuje się złośliwy Puck i gdy Spodek, jak mu wypadało z roli, oddalił się na chwilę, mocą swych czarów zmienia jego głowę na oślą. Na widok przemienionego Pirama inni aktorzy w popłochu rozbiegają się po lesie. Spodek sądzi, że to z ich strony niesmaczny jakiś żart, zostaje więc na miejscu. Aby pokazać, że nie boi się, podśpiewuje sobie i budzi królowę elfów. Tytanja jest zachwycona zarówno pięknością, jak głosem „wdzięcznego śmiertelnika“, zatrzymuje go przy sobie i poleca go pieczy swych elfów. Spodek nie dziwi się niczemu. Postępowanie Tytanji tłumaczy sobie tem, że „miłość i rozsądek rzadko z sobą przestają w naszych czasach“. Z elfami chętnie zawiera znajomość i zaczyna używać ich do różnych posług.

Spodek. Gdzie Groszek?

Groszek. Jestem.

Spodek. Skrob mnie po głowie, Groszku. A gdzie imci pan Pajęczynka?

Pajęczynka. Jestem.

Spodek. Panie Pajęczynko, kochany panie, weź no waszmość broń do ręki i zabij mi tego bąka z czerwonym grzbietem, co tam siedzi na oście, a potem, mój panie, przynieś mi jego woreczek z miodem. A nie zapalaj się waszmość zbytnio w tej walce i, dobry mój panie, uważaj, ażeby nie przedziurawić woreczka, boby się waść utopił w miodzie. Gdzie pan Gorczyczka?

Gorczyczka. Jestem.

Spodek. Podaj mi łapkę, mości Gorczyczko. Proszę, daj waszmość spokój ukłonom.

Gorczyczka. Czem mogę służyć?

Spodek. Nic wielkiego, mój dobry panie, pomóż tylko kawalerowi Pajęczynce mnie skrobać. Muszę pójść do balwierza, mój panie. Coś mi się zdaje, że mi gęba dziwnie zarosła, a taki ze mnie delikatny osieł, że niech mnie tylko jakiś włosek połechce, zaraz muszę się drapać.

Tytanja. Czy chcesz muzyki słuchać, mój najmilszy?

Spodek. O, ja mam muzykalne ucho, jak mało kto. Każ tam co urżnąć, byle głośno.[1])

Tytanja. Lub powiedz, drogi, czybyś nie zjadł czego?

Spodek. A no, nie pogniewałbym się za porcję obroku. Schrupałbym i trochę suchego owsa. Zdaje mi się także, że mnie coś ciągnie do wiązki siana. Niema nic lepszego, niż dobre sianko, soczyste sianko.

Tytanja. Mam odważnego elfa, co przetrząśnie
Wiewiórki skrytkę, by orzechów przynieść.

Spodek. Wolałbym parę garści suchego grochu.

Tymczasem zbłąkana Hermja spotkała Demetrjusza. Z ich rozmowy spostrzegł Oberon, że Puck popełnił omyłkę, gdy więc Hermja odeszła, a znużony Demetrjusz usnął, król elfów wyciska sok w jego oko, Puckowi zaś każe prędko przyprowadzić Helenę. Teraz sytuacja jest zgruntu zmieniona. Obaj młodzieńcy zakochani są w Helenie, która uważa to za drwiny. Hermja początkowo jest tego samego zdania i wstawia się za nią. Gdy jednak spostrzegła, że Demetrjusz i Lizander nie żartują, popada w rozpacz. Przyjaciółki kłócą się między sobą, a mężczyźni postanawiają stoczyć walkę. Lecz Oberon czuwa. Z jego rozkazu Puck wodzi ich obu po lesie, udając naprzemian głos jednego i drugiego, aż obaj, śmiertelnie znużeni, kładą się do snu. W to samo miejsce przyprowadza obie kobiety, a wtedy „naprawia“ oko Lizandra sokiem innej rośliny, która ma tę własność, że usuwa wszelkie odurzenie i przywraca dawne uczucia. To samo czyni Oberon z Tytanją. Królowa elfów teraz ze wstrętem odwraca się od Spodka i godzi się z mężem. Postanawiają w nocy po zaślubinach Tezeusza z Hipolitą oraz czworga młodych ludzi, tworzących już teraz dwie pary, odwiedzić pałac książęcy, odbyć tam swoje zwykłe tańce i pobłogosławić nowożeńców. Oberon poleca też, aby Puck Spodkowi przywrócił jego ludzką postać.

Polując wpobliżu Aten, Tezeusz natrafia na uśpioną czwórkę i każe zbudzić ją odgłosem rogów myśliwskich. Demetrjusz oświad-

---

[1]) W oryginale słyszymy tu o dwóch ulubionych po wsiach angielskich rodzajach muzyki — o ile nazywać można muzyką jeden z nich, polegający na tem, że uderzano kością o kość. Charakteryzuje to muzykalność Spodka.

cza, że jego miłość ku Hermji stopniała, jak śnieg, i wydaje mu się wspomnieniem jakiejś dziecinnej igraszki, a on, „odzyskawszy zdrowie“, kocha tylko dawną swą narzeczoną Helenę, książę wpływa więc na Egeusza, aby ten zgodził się na małżeństwo Hermji z Lizandrem. Wszystkie zawikłania są rozwiązane i ostatni akt mieści tylko przedstawienie rzemieślników oraz świadczącą o okolicznościowem powstaniu sztuki scenę, w której Oberon i Tytanja odwiedzają z całym orszakiem pałac Tezeusza i przepowiadają parom małżeńskim długie lata szczęśliwego pożycia.

Dziwaczna plątanina, tworząca akcję komedji, wymagała jakiegoś usprawiedliwienia. Poeta włożył je w usta księcia, który nie wierzy opowiadaniu o przygodach w lesie:

Bo zakochani i szaleńcy mają
Tak wrący mózg, tak twórczą wyobraźnię,
Że zimny rozum nigdy nie zrozumie
Tego, co ona pocznie. Obłąkany,
Kochanek i poeta są złożeni
Li z wyobraźni. Można widzieć więcej
Szatanów, niż pomieści ogrom piekła, —
To obłąkaniec; równie opętany,
Kochanek widzi na cyganki czole
Heleny[1]) krasę; oko zaś poety,
Gdy w cudnym szale tu i tam się zwraca,
Ku ziemi strzela z nieb, ku niebom z ziemi,
A gdy fantazja wlot wyłania z siebie
Nieznane twory, to poety pióro
W kształt je odziewa, wynajduje miejsce
W przestrzeni powietrznemu nic, i chrzci je.
A takie sztuki umie wyobraźnia,
Że gdy wesele jakie jej zaświta,
Wnet znajdzie posła tej radosnej wieści,
Lub kiedy nocą jakąś trwogę pocznie,
W niedźwiedzia zmieni każdy krzak niezwłocznie.

W przedstawieniu „krótkiej a nudnej“ sztuki o Piramie i Tysbie oprócz ludzi i lwa pojawiają się w ludzkich postaciach mur i światło księżyca. Po prologu, któremu fałszywe wygłoszenie nadaje znaczenie odwrotnie,[2]) dziwne te osoby przedstawiają się widzom w niezgrabnych wierszach. Następuje tragedja. Kochankowie rozmawiają

[1]) Heleny, o którą Grecy przez lat dziesięć wojowali z Trojanami.

[2]) Przez błędną interpunkcję. Szekspir zapożyczył się w „Ralfie Roister Doister“, gdzie nieszczery przyjaciel tak właśnie czyta list miłosny Ralfa.

przez szparę w murze — to jest przez palce wykonawcy tej roli, który je umyślnie odpowiednio trzyma. W dialogu pełno komicznych wyrażeń, a rzemieślnicy jeszcze niejedno przekręcają. Najśmieszniej spisuje się Spodek, zawsze pewny siebie. W chwili, gdy zbliża się do muru i napróżno szuka wzrokim Tysby po drugiej stronie, wygłasza pod adresem muru przekleństwo za to, że ten go oszukał. Pomiędzy doskonale bawiącymi się widzami odzywa się ktoś: „Jeżeli mur jest drażliwy, powinien także odpowiedzieć przekleństwem". Na to Spodek:

Nie, naprawdę nie powinien. Po słowie „oszukał" odzywa się Tysbe. Ma teraz wejść, a ja mam ją ujrzeć przez mur. Zobaczycie, że będzie w sam raz tak, jak powiedziałem. Otóż i ona:

Ostatnie wiersze, jakie wygłasza Piram, są następujące:

Oschnijcie, łzy,
Pójdź, mieczu ty,
Pirama łono wierć!
Gdzie lewej piersi znak,
Gdzie serca brzmi tik-tak!
(Przebija się) To moja śmierć, śmierć, śmierć!
Jam już bez tchu,
Jam już nie tu,
Do nieba, duszo, płyń!
Języku, zgaśnij już,
A ty, księżycu, kusz!
— Giń, giń! Giń, giń! Giń, giń!

Naturalnie aktorzy wysilają się w tych scenach na ich jak najhumorystyczniejsze oddanie. W pewnym utworze elżbietańskim zachowała się wzmianka, z której wiemy, że Tysbe odbierała sobie życie nie mieczem, lecz pustą pochwą.

Z uwag, jakie czynią Tezeusz i inni widzowie, widać, że Szekspir pojmował tę karykaturę teatru głębiej, niżby mogło się zdawać. Ostatecznie bez pomocy wyobraźni każde widowisko musi wydać się nienaturalnem i nawet śmiesznem:

Najlepsze rzeczy tego rodzaju są tylko cieniami, a o ile wyobraźnia ich nie naprawi, najgorsze mogą równać się niemi.

Jednem ze świadectw popularności „Snu nocy letniej" jest naśladowanie jego świata elfów w „Balladynie". Wykonanie w niczem nie ustępuje pierwowzorowi, ale nasz poeta kroczył po wydeptanej ścieżce. Nie trzeba dodawać, że Spodkowi odpowiada Grabiec.

Romeo i Julja.

Tragedja ta, zaczęta zapewne lub i w całości napisana znacznie wcześniej, została dokończona czy też przerobiona pod koniec pierwszego okresu, może w r. 1596. Udramatyzowana tu historja, rzekomo oparta na rzeczywistem zdarzeniu, była już na całym Zachodzie Europy bardzo popularna. Z francuskiej noweli przetworzył ją w długi, nudny poemat Anglik Artur Brooke[1]), istniało też może i dramatyczne opracowanie. W każdym razie nowela i poemat pozwalają nam w przybliżeniu ocenić surowy materjał, który pod ręką poety zmienił się w dramat, kipiący życiem, pełen przecudnej poezji i posiadający osoby z krwi i kości.

Dwa dostojne rody werońskie Montekich i Kapulettich żyją z sobą w niezgodzie. Ich członkowie, słudzy i stronnicy ścierają się czasem zbrojnie na ulicy, chociaż książę grozi im ciężkiemi karami. Monteki ma jedynego syna Romea, którego melancholijny nastrój i pociąg do samotności budzi niepokój rodziców. Proszą oni zaprzyjaźnionego z młodzieńcem Benwolja, aby go wybadał. Dowiadujemy się, że Romeo kocha bez wzajemności piękną Rozalinę, która ślubowała dozgonną czystość. Roztkliwia się on nad swemi cierpieniami i opowiada o nich w przesadnych słowach. Benwoljo radzi mu, aby szukał pociechy w życiu towarzyskiem. Może przekona się, że są kobiety, piękniejsze od Rozaliny, i będzie szczęśliwy w nowym wyborze. W czasie tej rozmowy przystępuje do nich służący Kapulettich, którego posłano, aby zaprosił szereg osób na przyjęcie. Spis ich ma na karcie papieru i prosi nieznajomych panów, aby mu go odczytali. Benwoljo wpada na pomysł udania się z Romeem i innymi przyjaciółmi do Kapulettich, gdzie ma być także Rozalina. Romeo będzie miał sposobność porównać ją z innemi pięknościami Werony. Młodzieniec daje się namówić. Naturalnie wszyscy będą w maskach, bo nie wypadałoby krewnym czy bliskim Montekiego iść jawnie do jego wroga.

Do towarzystwa należy krewny księcia Mercutio,[2]) który niemiłosiernie pokpiwa z melancholji zakochanego, a gdy ten po drodze wspomina o swych złych przeczuciach i chce opowiedzieć, co śniło mu się poprzedniej nocy, odpowiada mu żartobliwym opisem

---

[1]) Czyt. *Brūk.*

[2]) Czyt. *Merkuczjo.*

stroju, dworu i zwyczajów wróżki Mab, która rzekomo ma wpływ na sny ludzkie.

Jeździ ona
Po nosach śpiących, mniejsza, niżli agat[1])
Na wskazującym palcu pana rajcy.
Atomów[2]) drobnych czwórka jej zaprzęgiem,
Z pajęczych długich nóg u kół jej szprychy,
Z szarańczy skrzydeł buda jej pojazdu,
Z pajączków siatki uprząż, a chomąta
Z mokrych[3]) promyków księżycowych, z świerszcza
Kosteczek jej biczysko, bat z tej błonki
Cieniutkiej, która zwykła kryć nasionka;
Woźnicą komar jest w liberji szarej,
Przez pół tak mały,jak okrągły owad,
Z leniwych dziewcząt palca wykłuwany;[4])
Powozu pudło z łupki laskowego
Orzecha — wyrób to wiewiórki albo
Robaczka, cieślów, którzy od wiek wieka
Powoźnikami są na służbie wieszczek.
Noc w noc odwiedza ona w tym przepychu
Prawników palce — śnią o honorarjach;
Kobietek usta — śnią o pocałunkach,
Lecz gniewna Mab krostami je nawiedza,
Gdy słodyczami oddech ich zbyt trąci;
Przez nos cwałuje czasem dworakowi —
A jemu śni się, że wywietrzył łaskę;
To znów ogonkiem wieprza z dziesięciny[5])
Proboszcza nosek połaskocze — on zaś
O beneficjach[6]) tłustych śni rozkosznie;
Po szyi jedzie czasem żołnierzowi,
A jemu śni się wtedy głów zmiatanie,
Zasadzki, szturmy, toledańskie[7]) klingi,
Bezdenne szklanki... aż tu ryknie trąba[8])

---

[1]) W pierścieniu.

[2]) Drobne, niedostrzegalne cząstki, z których miało się składać wszystko na świecie.

[3]) Działaniu księżyca przypisywano przypływ i odpływ morza, stąd promienie jego nazwane mokremi.

[4]) Zabobon angielski.

[5]) Dziesiąta część wszelkich płodów, składana niegdyś duchowieństwu.

[6]) Dobra, oddane do użytkowania duchownemu.

[7]) W oryginale „hiszpańskie", ale Szekspir musiał mieć na myśli słynne szpady, wyrabiane w Toledo.

[8]) Na alarm. Jest to dalszy ciąg snu.

Nad samem uchem — on się budzi, zrywa,
Przez chwilę miesza pacierz z przekleństwami[1])
I wnet usypia znów.

Julja Kapuletti jest naiwnym podlotkiem. Gdy matka oznajmia jej, że stara się o jej rękę hr. Parys, młody człowiek spokrewniony z księciem, Julja odpowiada, że zdaje się w zupełności na wybór rodziców. Lecz w czasie tańca zbliża się do niej zamaskowany Romeo. Punktem wyjścia rozmowy jest jego strój pątnika. Olśniony urodą Julji, młodzieniec przemawia do niej, jakby do świętej, której relikwje były celem jego pielgrzymki, ona odpowiada żartami na ten sam temat. Rozchodzą się, zamieniwszy z sobą kilkadziesiąt słów i parę pocałunków — ale jakże zmienieni! Studencka, zrodzona z głowy, a nie z serca, miłość Romea do Rozaliny pierzchła niby sen pod wpływem prawdziwego uczucia. Julja z dziecka stała się kobietą i zrozumiała, że to nie wszystko jedno, kogo jej rodzice przeznaczą na męża. Oboje nie znali się poprzednio z widzenia i dowiadują się od służby o swoje nazwiska. Spostrzegają z przerażeniem, że dzieli ich nieprzyjaźń rodziców. Nadto Romea poznał po głosie krewny Kapulettich, dziki Tybalt. Uznał jego bytność na przyjęciu za obrażające zuchwalstwo, a gdy stary Kapuletti zgromił go i zabronił mu wszczynania zwady pod swym dachem, odszedł z pogróżkami na ustach.

Po zabawie Romeo wymyka się przyjaciołom i przedostaje się przez mur do ogrodu Kapulettich, mówiąc:

Tu moje serce — czy więc pójdę dalej?
Obracaj się, bezduszna bryło ziemska
I znajdź swój środek.[2])

Julja nie może spać i stoi w oknie. Dochodzi do wyznań i wzajemnego ślubu wierności. Kochankowie nie zastanawiają się, co czynić. Julja zapowiada, że będzie porozumiewała się z Romeem przy pomocy swej starej mamki, on tymczasem idzie po radę i pomoc do celi świątobliwego mnicha Wawrzyńca. Opowiada mu, co zaszło, i prosi, aby mu potajemnie dał ślub z Julją. Zakonnik zgadza się, gdyż ma nadzieję, że związek ten może zczasem doprowadzić do zgody między zwaśnionemi rodami.

Benwoljo i Mercutio nie wiedzą, gdzie może być Romeo. Dowia-

---

[1]) Tak przyzwyczajenie walczy z trwogą.

[2]) Bo ja już swój znalazłem.

dujemy się, że oczekuje go w domu list od Tybalta — najwidoczniej wyzwanie.

Mercutio. Niestety! Biedny Romeo już nie żyje! Przeszyty czarnem okiem bladej dziewczyny, z uchem przestrzelonem miłosną piosenką, ugodzony w samo centrum serca strzałą ślepego urwisza[1]) — w takim stanie ma mierzyć się z Tybaltem!

W tej chwil jawi się Romeo, ku zdziwieniu Mercutia w doskonałym humorze, Przedtem, gdy żartowano z jego nieszczęśliwej miłości, narzekał i wzdychał. Teraz odcina się skutecznie. Rozmowę przerywa nadejście mamki, która go szuka. Romeo porozumiewa się nie bez trudu z gadatliwą starą. O oznaczonej godzinie Julja przybywa pod pozorem spowiedzi do celi Wawrzyńca i zakonnik udziela im ślubu.

Lecz — zapewne bezpośrednio po tym obrzędzie — Romeo natrafia na ulicy na sprzeczkę między Mercutiem i Benwoljem z jednej, a Tybaltem z drugiej strony. Tybalt zwraca się natychmiast przeciw niemu i rzuca mu imię nędznika. Romeo jednak odpowiada spokojnie, że ma tajemne powody, aby go kochać, i dla uniknięcia dalszych obelg chce odejść. Mercutio przypisuje postępowanie Romea tchórzostwu, staje do boju i otrzymuje cios śmiertelny — może właśnie wskutek usiłowań Romea, aby rozdzielić walczących. Teraz ten nie może już wstrzymać się — wszakże Mercutio za niego zginął. Rzuca się więc na Tybalta i zabija go. Ogłuszony swem nieszczęściem, stoi nad trupem i Benwoljo z trudem skłania go do ucieczki, gdyż zbiegają się zbrojni mieszczanie i nadchodzi książę. Ten, rozgniewany nowem złamaniem prawa i stratą krewnego, skazuje Romea na wygnanie.

Jesteśmy mniej więcej w połowie sztuki. Odtąd mniej rymów i mniej scen komicznych. Ta druga rzecz jest w związku ze śmiercią Mercutia. Jak powiada jeden z krytyków, Szekspir musiał go zabić, bo inaczej Mercutio byłby jego zabił, — t. j. zrobił z „Romea i Julji" wbrew zamiarowi autora komedję. W źródle niema tego zgonu, Mercutio nie bierze wcale udziału w walce ulicznej, w której ginie Tybalt, więc przytoczone zdanie jest może słuszne. Części, na które dzieli tragedję ta śmierć, różnią się znacznie od siebie i powstały zapewne nie w jednym czasie. Przy ostatecznej redakcji i pierwsza

---

[1]) Strzałą Amora, bożka miłości, którego przedstawiano ślepego i z łukiem.

została przerobiona, ale cały szereg ustępów musiał w niej zostać bez zmiany.

Julja oczekuje właśnie wiadomości, kiedy będzie mogła widzieć się z mężem. Nadchodzi rzeczywiście mamka, ale z jej bezładnych lamentów długo nic nie można się dowiedzieć. Powtarza bez związku imiona Tybalta i Romea, mówi o śmierci, o ogromnej, krwawej ra nie i o mnóstwie innych rzeczy. Ostatecznie Julja nabiera pojęcia, co zaszło. Zaczyna skarżyć się, że Romeo pod maską urody krył złe serce. Ale gdy tylko mamka wymówiła słowo przeciw niemu, Julja przerywa jej ostro, gdyż instynktem kobiety kochającej zrozumiała wszystko: Tybalt chciał zabić jej męża i sam zginął, a mąż żyje. Z tego cieszyć się jedynie można. Pozostaje niestety wyrok, skazujący Romea na wygnanie...

Nieszczęśliwy schronił się do celi O. Wawrzyńca, który przynosi mu wieść o woli książęcej. Młodzieniec wybucha okropną rozpaczą i chce sobie życie odebrać, a perswazje zakonnika, każącego mu szukać ukojenia w filozofji, tylko gorzej go drażnią.

W dialogu tym sympatja poety jest niewątpliwie po stronie Romea. Jego namiętne wybuchy są w gruncie rzeczy druzgocącemi argumentami i unicestwiają chłodne rozumowania mnicha. Romeo uspokaja się dopiero za nadejściem mamki z drabinką sznurową, po której ma się dostać do pokoju żony, aby ją pożegnać. Teraz O. Wawrzyniec korzysta z sytuacji i wypowiada długą tyradę, piętnując brak odporności Romea i jego pochopność do rozpaczliwego czynu. Ale ten pozorny triumf rozumu nie powinien nas w błąd wprowadzać. Świadczą o tem wnioski, jakie wyciąga mnich z sytuacji, robiąc z Romea wybrańca losu:

> Deszcz błogosławieństw spływa na twą głowę,
> Fortuna wdzięczy się w świątecznych szatach...

Jest to wyraźna ironja ze strony poety, zresztą wiele mówią także pochwały mamki dla mądrości O. Wawrzyńca. Zdanie Szekspira mieści się w słowach Romea:

> O, nie mów o tem, czego sam nie czujesz.

W komedji „Wiele hałasu o nic“ usłyszymy, że

> Nie było jeszcze nigdy filozofa,
> Coby ból zębów znosił z cierpliwością.

Uspokoiwszy się, Romeo dąży do ukochanej. Przed świtem musi opuścić Weronę, gdyż w razie schwytania odpowiedziałby głową.

Tymczasem gotuje się nowy cios.

W domu przypisują rozpacz Julji śmierci Tybalta i ojciec wymyśla dla niej osobliwszą pociechę. Postanawia wydać ją natychmiast za Parysa.

Następuje słynne pożegnanie kochanków. Na scenie elżbietańskiej odbywało się na piętrze, przedstawiającem pokój Julji, dół sceny był ogrodem Kapulettich, a Romeo schodził z okna po drabince sznurowej.

Julja. Chcesz iść już? Jeszcze nie tak blisko świtu,
To nie skowronek, ale słowik przeszył
Swym śpiewem trwożną głąb twojego ucha.
Co noc on śpiewa na granatu drzewie —
Kochanie, wierzaj mi, że to był słowik.
Romeo. To był skowronek, herold[1]) dnia, nie słowik.
Czy widzisz, luba, haft tych chmur zazdrosnych
Na zwiewnych chmurkach, hen, od strony wschodu?
Wygasły nocne światła[2]), dzień ochoczy
Na palcach staje na gór mglistych szczytach.
Iść mi i żyć — lub zostać tu i umrzeć.
Julja. To nie jest dzienne światło, wiem na pewne, —
Meteor to, od słońca oderwany,
Co ma przed tobą nocą nieść pochodnię
I mantuańską drogę ci oświecać.
A więc pozostań. Jeszcze iść za wcześnie.
Romeo.[3]) Niech mnie pojmają i niech stracą, nie mam
Nic przeciw temu — wszakże ty chcesz tego.
Ten blask już dla mnie nie jest dnia spojrzeniem,
Lecz tylko bladem Cyntji[4]) lic odbiciem.
To nie skowronek nad naszemi głowy
W sklepienie niebios rzuca dźwięk swej pieśni.
Cóż mnie wypędzi, gdy pozostać wolę?
Przyjdź, śmierci! Witam cię bez chmur na czole —
To wola Julji. Czy nie tak, kochana?
Gawędźmy, mamy jeszcze czas do rana.
Julja. Nie, nie, już rano. Uchodź, śpiesz, uciekaj!
To śpiew skowronka dźwięczy tak fałszywie,
Niezgodne z sobą, ostre jego tony.
Słodkiemi ludzie zwą słowika pienia...

---

[1]) Jak herold oznajmia nadejście znakomitej osoby, tak skowronek dzień.

[2]) Księżyc i gwiazdy zaszły.

[3]) Romeo mówi z ironją, jest jednak gotów zostać, jeżeliby Julja trwała w swym błędzie.

[4]) Cyntja — przydomek Diany, bogini księżyca.

Nieprawda, skoro są rozstania hasłem —
Skowronek, mówią, miał zamienić oczy
Z ropuchą[1]) — oby głos był zmienił także,
Ten głos uścisków dalszych nam zabrania,
Dzień przywołuje, ciebie zaś wygania.
O, idź co prędzej, dzienna światłość rośnie.

Romeo. A nasze niebo chmurzy się żałośnie.

(Mamka wchodzi do pokoju.)

Mamka. Panienko!

Julja. Mamko!

Mamka. Nadchodzi tutaj wasza pani matka.
Już dzień, uważaj — albo się zdradzicie.

(Wychodzi.)

Julja. Więc, okno, wpuść tu świt a wypuść życie!

Romeo. Bądź zdrowa! Jedno daj pocałowanie
I schodzę *(zstępuje nadół)*.

Julja. Przyjacielu mój, mój panie!
Miłości moja! Niemasz cię już przy mnie! —
Codziennie muszę dostać wieść od ciebie
Lub dniom minuta będzie równa dla mnie.
Staruszką będę wedle tej rachuby,
Zanim Romea swego znów obaczę.

Romeo. Bądź zdrowa!
Sposobność każdą w swą posłankę zmienię,
By ci przyniosła moje pozdrowienie.

Julja. Czy myślisz, że się zobaczymy jeszcze?

Romeo. Nie wątpię — wtedy zaś te wszystkie smutki
Do słodkich rozmów będą nam przedmiotem.

Julja. O Boże! Dusza ma złych przeczuć pełna.
Gdy tak na dole stoisz, zdaje mi się,
Że na dnie grobu widzę umarłego.
Jeżeli wzrok nie myli mnie, pobladłeś.

Romeo. I w twojej twarzy taka sama białość —
Łapczywie naszą krew wypija żałość.
Niech Bóg cię strzeże *(wychodzi)*.

Rodzice oznajmiają Julji o swem postanowieniu. Napróżno nieszczęśliwa błaga chociażby o zwłokę. Ojciec odpowiada jej wybuchami gniewu i ordynarnemi przezwiskami, matka nie chce jej słuchać. Zostawszy sama z mamką, Julja szuka u niej pociechy, lecz godna sługa Kapulettich daje jej godną siebie radę:

Na wygnaniu teraz
Romeo. On nie wróci tu, jak amen
W pacierzu, by upomnieć się o ciebie.

---

[1]) Wedle podania.

Więc — tak, jak dzisiaj wszystko się układa, —
Najlepiej będzie, sądzę, wyjść za hrabię.
To śliczny chłopak!
Romeo przy nim jest kuchcikiem. Orzeł
Tak pięknych nie ma i tak bystrych oczu,
Jak Parys. Z serca mówię, że w tym drugim
Małżonku szczęście tobie się uśmiecha,
Bo lepszy od pierwszego. Gdyby nie był,
To pierwszy umarł, albo tak jak umarł,
Gdy jest na świecie, a nic nie masz z niego.

Julja widzi teraz, że straciła dotychczasową powiernicę i pomocnicę. Zachowuje się tak, jakby przewrotna rada trafiła jej do serca, i śpieszy do mnicha, który jest jej ostatnią nadzieją. Jeśli i on nie poradzi, pozostaje tylko umrzeć.

W celi spotyka się z Parysem, zamawiającym właśnie ślub na czwartek rano — a jest wtorek. Z podziwienia godną przytomnością umysłu zachowuje spokój i nawet rozmawia z hrabią. Po jego odejściu zwraca się do zakonnika z błaganiem o pomoc. Widząc, że jest gotowa na wszystko, ojciec Wawrzyniec daje jej flakonik z napojem, wywołującym na 42 godzin pozory śmierci. Uważając Julję za umarłą, ojciec i matka pochowają ją wedle miejscowego zwyczaju nie w trumnie, lecz na marach, obsypanych kwiatami. Zakonnik uwiadomi tymczasem Romea, który przybędzie pokryjomu i z rodzinnego grobowca Kapulettich uwiezie przebudzoną żonę do Mantui.

Wróciwszy do domu, Julja oświadcza ojcu, że pogodziła się z jego wolą. Stary tyran wpada w doskonały humor i bierze się do przygotowań weselnych. Mówił był, że z powodu żałoby wesele odbędzie się jak najciszej, z udziałem paru przyjaciół zaledwie. Najął jednak dwudziestu kucharzy, a noc przed ślubem spędza bezsennie, krzątając się po całym domu i naturalnie więcej przeszkadzając, niż pomagając. Szekspir wyzyskuje tu zwyczaj przeplatania scen tragicznych komicznemi, pokazując niezmiernie efektownie, jak w życiu śmiech plącze się ze łzami, bo gdy to dzieje się w kuchni, Julja bierze właśnie w swej sypialni do ręki tajemniczą flaszeczkę. Trwoga stawia przed oczyma dziewczyny ponure wnętrze grobowca, bielejące kośćmi jej przodków, i świeżego trupa Tybalta. Jest to scena o największem tragicznem napięciu w całej sztuce. Rzecz charakterystyczna, że później widok rzeczywistego cmentarza i grobu oraz rozgrywające się tam krwawe wypadki robią już o wiele słabsze wrażenie, niż obraz, stworzony tu przez wyobraźnię bohaterki. Wspaniały mo-

nolog Julji stanowi ozdobę tragedji, ale jest równocześnie błędem technicznym, bo Szekspir nie stworzy już w katastrofie nic potężniejszego.

Myśl o Romeu odgania okropne wizje i Julja wychyla napój na jego zdrowie.

Mamka znajduje ją rano bladą i zimną. Nadchodzą rodzice, jawi się Parys z muzyką — i wesele zmienia się w pogrzeb.

Ojciec Wawrzyniec wysłał był do Mantui innego zakonnika ze swego klasztoru, zatrzymano go jednak po drodze, a Romeowi jego wierny sługa Baltazar przynosi wiadomość o zgonie Julji. Romeo nie namyśla się długo. Natychmiast wydaje rozporządzenie — każe sobie przynieść papier oraz pióro i nająć konie pocztowe, sam zaś kupuje truciznę.

Scena ta, podrzędna ze względu na całość, stanowi dobry przykład metody twórczej Szekspira. Ponieważ sklep aptekarza oznaczały na scenie elżbietańskiej drzwi w głębi, mowa Romea zawiera dokładny opis, mający oddziałać na wyobraźnię widzów. Ale to rzecz mniej ważna. Sam aptekarz wypowiada zaledwie 6½ wiersza, poza tem krótko mówi o nim do siebie Romeo. Lecz poeta ma wstręt do bezbarwnych postaci. Przedewszystkiem więc charakteryzuje aptekarza zewnętrznie jako wychudłego, głodem przymierającego nędzarza, następnie każe mu wahać się i sprzedać truciznę wbrew własnemu sumieniu i czujemy, że ten człowiek nigdyby tego nie zrobił, gdyby nie był tak ubogi. Scenę kończy uwaga Romea, że złoto, którem zapłacił, jest gorszą trucizną, niż nabyty środek. Należy dodać, że w noweli, będącej źródłem, niema tego wszystkiego, natomiast usłyszymy później, że aptekarz za sprzedaż trucizny został powieszony. Szekspir darowuje biedakowi życie, a przynajmniej nie zajmuje się jego losem.

Dowiedziawszy się, że posłaniec nie dotarł do Mantui, ojciec Wawrzyniec śpieszy natychmiast do grobowca Kapulettich, gdyż czas przebudzenia się Julji nadchodzi.

Ostatnia scena przedstawia cmentarz. Nadchodzi Parys, aby mary Julji obsypać kwiatami i skropić wonnościami. Towarzyszy mu z pochodnią paź, którego zostawia u wejścia do grobowca. W tej chwili zjawia się Romeo z Baltazarem. Daje mu list do ojca i każe oddalić się natychmiast, poczem wchodzi do środka. Parys poznaje go i chce uwięzić jako banitę. Napróżno Romeo zapewnia go, że zjawił się „uzbrojony tylko przeciw sobie“. Przychodzi do walki, a przerażony

paź Parysa biegnie po straż. Śmiertelnie ranny jego pan błaga, aby go złożyć przy Julji, i Romeo spełnia tę prośbę. Napatrzywszy się na żonę, której, jak sądzi, śmierć nie zmieniła, sięga po truciznę.

W twe ręce, luba! Dzielny aptekarzu,
Twój lek, jak piorun, działa. W pocałunku
Umieram... *(kona)*.

Nadbiega mnich. Od Baltazara dowiedział się o przybyciu Romea. Czując nieszczęście, wchodzi do grobowca — i spostrzega dwa trupy. W tej chwili budzi się Julja. Pamięta dobrze, gdzie miała odzyskać przytomność, i pyta o Romea. W oddaleniu słychać już kroki nadchodzącej straży. Ojciec Wawrzyniec z trwogą i boleścią tłumaczy Julji, że jakaś fatalna moc pokrzyżowała ich plany. Pokazuje jej ciała. Błaga, aby z nim poszła, odda ją pod opiekę zakonnicom. Lecz Julja odpowiada krótko: „Idź, ja zostanę". Po odejściu mnicha spostrzega w martwej ręce męża pusty puhar i domyśla się, że zawierał truciznę. Niestety nie zostało dla niej ani kropli. Szuka na ustach Romea. W tej chwili odzywają się głosy ludzkie, więc Julja dobywa sztyletu, który zmarły ma przy sobie, i wbija go sobie w serce.

Wieść, że coś niezwykłego stało się w grobowcu Kapulettich, rozeszła się błyskawicznie po całem mieście. Nadchodzi książę, nadchodzą rodziny obojga kochanków. Przesłuchanie schwytanych przez straż Baltazara i O. Wawrzyńca wyjaśnia sprawę. Książę prawdopodobnie przebaczy mnichowi. Ciężko strapieni Monteki i Kapuletti godzą się nad zwłokami swych jedynych dzieci.

„Romea i Julji" nie zaliczają do t. z. wielkich tragedyj Szekspira. O ile sąd taki opiera się na obfitości żywiołu komicznego, jest niewątpliwie błędny i wypływa z mechanicznego stosowania do Szekspira poetyki klasycznej. Mozaika postaci i wypadków, jaką mamy w „Romeu i Julji", daje znakomity obraz życia, które, jak niemowlę, ma twarz naprzemian roześmianą i zapłakaną. Natomiast słusznie potępiono szereg ustępów za przesadę stylistyczną i nadużycie środków retorycznych. Poeta nie był jeszcze dostatecznie wyzwolił się z przewagi słowa nad myślą, typowej zarówno we wcześniejszej literaturze elżbietańskiej, jak w jego młodzieńczej twórczości. Nie umiał też zdobyć się na odrzucenie szczegółów zbytecznych i nużących. Widz musi parokrotnie słuchać opowiadania o wypadkach, na które patrzył własnemi oczyma.

Natomiast po raz pierwszy rozwinął Szekspir takie nieprzebrane

bogactwo charakterystyki. Wysławiając niegdyś poetę, powiedział Pope,[1]) że gdyby jego dzieła doszły nas bez oznaczenia, która z osób kiedy przemawia, potrafilibyśmy sami brak ten usunąć i zapewne nie pomylilibyśmy się ani razu. Jest w tem zdaniu dużo przesady i Pope byłby z pewnością w kłopocie, gdyby kazano mu je zademonstrować na tekście „Straconych zachodów miłości“ lub „Snu nocy letniej“. Lecz z „Romeem i Julją“ powiodłoby mu się o wiele lepiej.

Wybitny krytyk Nicoll, autor wydanej w r. 1925 „Historji dramatu angielskiego“, wraca do dawniejszych teoryj, uważających „Romea i Julję“ za tragedję przeznaczenia, t. j. tragedję, przedstawiającą, jak ludzie napróżno szamocą się z losem, który poprzysiągł im zagładę. Sądzę, że tak daleko iść nie można. Stanowczo ślepy traf odgrywa wielką rolę i poeta podkreślił to pewnemi zwrotami prologu[2]) i dialogu.[3]) Ale obok trafu działa szereg innych sił, które z nim walczą. Są to nienawiść, miłość i rozsądek. Przegrywają w tym boju, ale nie czujemy bynajmniej, aby zgóry były skazane na klęskę. Zresztą i w zgubie kochanków widać działanie siły wyższej. Miłość, napróżno wspomagana przez rozsądek, którego przedstawicielem jest O. Wawrzyniec, poległa w walce, ale odniosła zwycięstwo nad nienawiścią. Jest Opatrzność, nie pozwalająca, aby szlachetne jednostki cierpiały i ginęły bezowocnie. W stosunku do starożytnej tragedji przeznaczenia w rodzaju „Edypa króla“,[4]) „Romeo i Julja“ jest utworem typowo nowożytnym — czyli chrześcijańskim.

Nie posiada „Romeo i Julja“ tego tragicznego nastroju, jakim odznaczają się „Hamlet“, „Otello“, „Makbet“ i „Król Lear“, gdzie nieopisane uczucie grozy zapiera widzowi oddech przez przeciąg całych aktów. Nawet zakończenie mimo trzech trupów na scenie i wiadomości o zgonie matki Romea nie przygniata tak, jak np. zakończenie „Otella“ lub „Króla Leara“. Romeo i Julja zginęli pod ciosem zawistnego losu, ale zginęli, ani nie doznawszy takich tortur mo-

---

[1]) Czyt. *Pōp*. Poeta angielski (1688—1744), tłumacz Homera i wydawca Szekspira.

[2]) Słyszymy tu, że kochankowie urodzili się pod nieszczęśliwą gwiazdą i że ich miłość naznaczona była piętnem śmierci.

[3]) Tak np. Romeo mówi przed śmiercią:

Z ciężarem życia strudzonego karku
Otrząsnę jarzmo g w i a z d z a w i s t n y c h.

[4]) Tragedja ateńskiego poety Sofoklesa (IV wiek przed Chr.).

ralnych, jakich doznają postaci późniejszych tragedyj Szekspira, ani nie splamieni żadną winą wobec świata. Zapewne, popełnili pewną winę wobec siebie samych, ale poeta nie kładzie na to nacisku i prawie nie zwraca uwagi na samobójczy charakter ich końca. To sprawa między nimi a Bogiem. Na ziemi zgon ich nabiera nawet cech ofiary, odnoszącej bezpośredni skutek, którym jest pojednanie obu rodów.

POSKROMIENIE ZŁOŚNICY.

Niewiadomo, kiedy i w jakich okolicznościach powstała ta komedja. Główna akcja, która dała jej tytuł, opiera się na bezimiennym dramacie, nieco wcześniejszym, a ten zkolei na znanem z różnych literatur opowiadaniu. Angielskiej wersji opowiadania tego dotąd nie zdołano odkryć. Akcja poboczna jest zapożyczona z komedji Ariosta i wedle większości krytyków nie należy do Szekspira.

Prócz tego posiada „Poskromienie złośnicy" prolog. Poeta zużytkował tu bardzo rozpowszechnione w średnich wiekach podanie o pijaku, którego jakiś dostojny pan kazał przebrać we wspaniałe szaty, aby po wytrzeźwieniu wmówić w niego, że jest magnatem czy królem, i bawić się jego zachowaniem się w tej sytuacji. U nas historja ta wydała w XVII w. prymitywną komedję Piotra Baryki „Z chłopa król", później posłużyła Fredrze w „Panu Jowialskim", wreszcie zużytkował ją z ludowem zacięciem Anczyc w „Błażku opętanym".

Pijak nazywa się u Szekspira Sly[1]), — było to nazwisko aktora z trupy Lorda Szambelana, grającego najwidoczniej tę rolę. Stwierdzono, że imiona własne i nazwy miejscowości pojawiające się w jego roli, wzięte były z okolic Stratfordu. Po kłótni z szynkarką, która odmawia Sly'owi dalszego kredytu, kładzie on się spać na ziemi. Znajduje go wracający z polowania lord i przemienia na jeden wieczór w magnata, a ponieważ właśnie zjawili się wędrowni aktorzy, grają przed Sly'em sztukę, która teraz następuje.

Znakomity obywatel padewski Baptysta ma dwie córki, Katarzynę i Biankę. Starsza odstrasza wszystkich swą złością i opryskliwością, a ojciec nie ma zamiaru wydać przed nią młodszej zamąż. Gdy zmartwieni tą wieścią dwaj zalotnicy Bianki zastanawiają się, skądby wziąć desperata, gotowego odważyć się na małżeństwo z jej

---

[1]) Czyt. *Slaj.*

siostrą, spada im jakby z nieba szlachcic weroński Petruchio[1]) i, upewniwszy się jedynie co do posagu, oświadcza się o rękę Katarzyny. Wprawdzie panna przyjmuje go łajaniem i nawet uderza, on jednak nic sobie z tego nie robi, chwali jej urodę i słodycz obejścia, Baptyście zaś oznajmia, ze został przyjęty. Rzekomo tylko umówili się z narzeczoną, że będzie ona przy ludziach nadal udawać złośnicę. Mimo gniewnych zaprzeczeń Kasi dzień ślubu zostaje wyznaczony.

Pan młody przybywa w ostatniej chwili „w nowym kapeluszu i w starym kaftanie; w spodniach, trzy razy nicowanych, w bucikach, które już służyły za schowek na świece, — jeden zapina się na klamrę, drugi jest sznurowany; ze starą zardzewiałą szpadą, wygrzebaną w miejskiej zbrojowni, — o połamanej rękojeści i pochwie bez okucia". Siedzi na dogorywającej z wieku szkapie, mającej wszelkie możliwe końskie choroby i osiodłanej z równym gustem, jak jeździec jest ubrany. Towarzyszy mu obszarpany sługa z podartą książką zamiast pióra u kapelusza. Petruchio w czasie ślubu zachowuje się tak po warjacku i tak hałaśliwie, że wystraszona Kasia nie może się odezwać. Oświadcza on, że pilne sprawy wzywają go do domu i nie może brać udziału w uczcie weselnej. Kasia odmawia posłuszeństwa, ale mąż dobywa szpady i każe słudze uczynić to samo:

Dalej za broń, opadli nas złodzieje;
Obronisz panią, jeśliś jest mężczyzną. —
Kochanie, bądź spokojna, nikt cię nie tknie.
Ja cię osłonię, słodka ma Kasieńko
I przed miljonem całym napastników.

Wyprowadzają oszołomioną pannę młodą, sadzają na koń i uwożą. Po drodze biedaczka spada w błoto, a Petruchio zamiast jej pomóc, bije sługę „za to, że koń się potknął". Po przybyciu do domu przy każdej sposobności wybucha gniewem. Niby z troskliwości o żonę nie daje jej ani obmyć się, ani jeść, ani spocząć — wylewa wodę, wyrzuca potrawy jako źle przyrządzone i pościel jako źle ułożoną, a między służbę wciąż rozdziela kułaki. Zgłodniała, niewyspana, przerażona — Kasia nie ma czasu odezwać się. Gdy dochodzi do słowa, prosi tylko męża, aby się uspokoił. Krawiec i modniarka przynoszą jej suknię i kapelusz, lecz Petruchio we wszystkiem umie zna-

[1]) Czyt. *Petrukjo.*

leźć jakiś błąd i wszystko wyrzuca. Oświadcza nareszcie, że pojadą w odwiedziny do teścia.

Zobaczmy — teraz jest mniej więcej siódma,
Więc przyjedziemy tam w sam raz na obiad.
Katarzyna: Panie, zapewniam cię, dochodzi druga,
A więc zdążymy ledwie na wieczerzę.
Petruchio: Musi być siódma, nim dosiądę konia,
No patrz — co tylko zrobię, lub pomyślę
Lub myślę zrobić, ty się wciąż sprzeciwiasz.

Tu zdziwiony gość chce się odezwać, ale Petruchio nie dopuszcza go do słowa:

To moja rzecz. Już dzisiaj nie pojadę,
Lub jeźli mam pojechać, to wprzód musi
Godzina zgadzać się z tem, co ja mówię.
Hortensjo: Takiego to i słońce musi słuchać.

Lecz słońce czeka ze strony Petruchia jeszcze cięższa obraza. Po drodze daje on mu nazwę księżyca. Katarzyna protestuje, więc mąż oświadcza, że póki ona nie przyzna mu słuszności, nie ruszy się z miejsca. Poskromiona złośnica musi skapitulować. Spotykają potem staruszka. Petruchio pozdrawia go jako cudownie piękną młodziutką dziewczynę i każe żonie zrobić to samo. Tym razem niema już opozycji:

Dziewiczy pączku, świeży i uroczy,
Dokąd to śpieszysz, gdzie twój dom? Szczęśliwi
Rodzice, których dziecię tak jest cudne;
Szczęśliwszy jeszcze mąż, któremu ciebie
Łaskawe gwiazdy raczą dać za żonę.
Petruchio: A cóż to znowu, Kasiu? Czyś szalona?
To starzec zwiędły, chudy, pomarszczony,
A nie dziewczyna, jak ty w niego wmawiasz.
Katarzyna: Przebacz, staruszku, oczu mych pomyłkę...

Tymczasem i Bianka wyszła zamąż — wedle reguły włoskiej komedji nie za starego bogacza, którego jej ojciec przeznaczał, lecz za młodzieńca, który użył w tym celu całego szeregu mniej lub więcej sprytnych sztuczek. Baptysta gniewał się początkowo, ale ostatecznie przebaczył i wszyscy zasiadają do uczty weselnej. Pocieszył się i Hortensjo, trzeci konkurent Bianki. Ożenił się z zamożną wdową i oboje są w towarzystwie. Rozmowa schodzi na kwestję uległości żon i wszyscy pokpiwają z Petruchia, on zaś proponuje

zakład. Katarzyna nietylko okazuje się najposłuszniejszą, ale jeszcze na życzenie męża wygłasza mowę na temat obowiązków kobiety wobec jej „pana, opiekuna, głowy i władcy".

Oburzano się na Szekspira za myśl tej komedji, ale z jednej strony pamiętać należy, że pisał z końcem XVI w., z drugiej, że przesada, widna na każdym kroku, była w intencji poety przedstrogą, aby nie brać tego wszystkiego zbyt serjo. Chciał on poprostu stworzyć wesołą sztukę, pełną śmiesznych, efektownych sytuacyj — i powiodło mu się to w zupełności.

V.

EPOKA II.

(1596—1599).

Wiemy, że w ostatnich latach w. XVI Szekspir posiadał już w świecie literackim i teatralnym wybitne stanowisko. Rosła jego sława, poprawiło się położenie materjalne, zapewnił dostatni byt sobie i rodzinie, uzyskał dla ojca dyplom szlachecki. W związku z tem wszystkiem jest nastrój utworów. Z trzech rodzajów dramatycznych jeden, t. j. tragedja, nie pojawia się wcale. Poeta pisze tylko komedje i historje, w których żywioł komiczny odgrywa ważną rolę, a nawet czasem spycha na drugi plan wątek dziejowy. Pogląd na świat jest pogodny, dialogi skrzą się beztroskim dowcipem, gęsto w nie wplatane pieśni są prawdziwemi perłami liryki. Nawet sposób przedstawiania ujemnych stron życia odznacza się pewną dobroduszną pobłażliwością.

Równocześnie zachowuje Szekspir mistrzostwo charakterystyki, osiągnięte w pełni w „Romeu i Julji". Coraz głębszej znajomości życia dowodzi ustępami o treści ogólnej. Widać u niego i bystrą obserwację i refleksję. W stylu można zauważyć równowagę między myślą a słowem i otrząśnięcie się z modnych dziwactw, które teraz pojawiają się nieraz sparodjowane i ośmieszone. Wierszowanie odznacza się coraz większą swobodą, rymów ubywa, zato więcej żeńskich zakończeń i przenoszenia myśli z wiersza do wiersza. W sztukach tego okresu bardzo wiele prozy. Jest to w związku i z szybkością tworzenia i z obfitością żywiołu komicznego.

pozostaje w takim stosunku do „Żyda maltańskiego“ Marlowe'a, w jakim był „Ryszard II“ do jego „Edwarda II“. Postać demonicznego Żyda, stworzona przez wielkiego poprzednika Szekspira, była popularna. Teraz nasz poeta postanowił przetworzyć ją w swoim duchu — t. j. zastąpić jaskrawe efekty sceniczne i nadludzkie wyolbrzymienie zbrodniczych instynktów prawdą życiową i psychologicznem pogłębieniem. Uczynił Żyda bohaterem nie sensacyjnej tragedji, ale komedji, częściowo przynajmniej pogodnej i wesołej.

Na treść „Kupca weneckiego“ złożyły się aż trzy średniowieczne opowieści, może już poprzednio połączone w dramacie, który jednak zaginął. Licząc się z gustami swej publiczności, poeta dodał jeszcze postać klauna i szereg scen, mających rozśmieszać mniej kulturalną część widzów. Mimo tej różnorodności przedmiotu i mimo uroku, jaki wywierają niektóre inne sceny i postaci, na pierwszym planie stoi postać Szajloka.

Aby ją zrozumieć, trzeba znać stosunek Żydów do społeczeństw europejskich w średnich wiekach i z początkiem czasów nowożytnych. Dochodzono już do fałszywych, a nawet śmiesznych wniosków, zastanawiając się nad Szajlokiem z punktu widzenia XIX lub XX w., a szczególnie z punktu widzenia Żyda XIX lub XX w. Znam np. broszurę, która widzi w tragedji Marlowe'a i w komedji Szekspira dwie próby „rozwiązania kwestji żydowskiej w Anglji“. Kwestji takiej wogóle nie było za Elżbiety.

Żydzi pojawili się w Anglji w średnich wiekach i, jak wszędzie, uzyskali od królów znaczne przywileje, gdyż pożyczali im pieniędzy. Zawodem ich była prawie wyłącznie lichwa. Posiadali pod tym względem rodzaj monopolu, gdyż pobieranie procentu uchodziło między chrześcijanami za nieuczciwy zarobek — i dość słusznie, gdyż procenta były olbrzymie i rujnowały w krótkim czasie dłużnika, a prawo pozwalało na tak groźne umowy, jak przedstawiona w „Kupcu weneckim“. Nie należy sobie bowiem wyobrażać, jakoby był to wytwór nienawiści rasowej czy chorobliwej wyobraźni. Wierzyciel zabezpieczał się przy pomocy warunków, dających mu nieraz poprostu prawo życia i śmierci nad dłużnikiem, a ustawodawstwo jeszcze tego drugiego prawie zupełnie nie brało w obronę.

O jakiemkolwiek bliższem współżyciu między przybyszami a społeczeństwem nie było mowy. Chrześcijanin, przyciśnięty biedą, uda-

wał się do Żyda, ale żywił do niego głęboki wstręt podwójnej natury, religijny i rasowy. Wierzył, że rozproszenie Żydów po świecie jest karą za śmierć Chrystusa. Bynajmniej też nie ukrywał swej pogardy. Nawet królowie, opiekunowie Żydów, bardzo rozmaicie z nimi postępowali. Jan Bez ziemi — ten sam, który dał tytuł dramatowi Szekspira — pewnego razu zażądał od swego bankiera pożyczki, a gdy ten oświadczył, że nie ma pieniędzy, kazał mu wyrywać jeden ząb po drugim, póki się pieniądze nie znalazły.

Często dochodziło do tego, że monarcha, słysząc ustawiczne skargi na zdzierstwa żydowskie i powodując się przytem gorliwością religijną, wydalał przybyszów ze swego kraju. Dopuszczano się przytem wobec nich różnych nadużyć. Zazwyczaj część Żydów wolała wyrzec się swej wiary, niż iść na tułaczkę. Gdy jednak pokazało się, że nawrócenie było pozorne, wkraczały władze duchowne i karały surowo winowajcę. Z drugiej strony Żyd, miany w ogólnej pogardzie, w głębi serca odpłacał się taką samą pogardą i straszliwą nienawiścią. Jak Grecy dzielili ludzkość na Greków i barbarzyńców, tak on dzielił ludzkość na Żydów i nie-Żydów. Miał dwie etyki, gdyż uważał, że wobec obcego, wrogiego społeczeństwa wolno mu używać wszelkich środków, aby zapewnić sobie bezpieczeństwo i jak największy dobrobyt.

Pod koniec XIII w. Żydzi zostali wydaleni z Anglji, ale stopniowo wracali i była ich pewna ilość za czasów Szekspira. Prawo, zabraniające im pobytu, poszło w zapomnienie, a znosząc je później, Cromwell[1]) uświęcił tylko fakt dokonany.

I u Marlowe'a i u Szekspira widać pewną znajomość życia oraz charakteru żydowskiego. Ale pierwszy brał rzeczy powierzchownie i, idąc w kierunku silnego efektu dramatycznego, zrobił swego bohatera szatanem w ludzkiem ciele. Jego Barabasz jest postacią zupełnie prawdopodobną dopóty, dopóki gromadzi bogactwa i raduje się niemi. Jest prawdopodobny, gdy swe powodzenie przypisuje przynależności do narodu wybranego, gdy potem, doznawszy krzywdy, dyszy nienawiścią i szuka zemsty. Ale gdy słyszymy, że od niepamiętnych czasów żył tylko myślą o mordowaniu chrześcijan, że zatruwał studnie, że wstąpiwszy jako wojskowy inżynier w służbę Ka-

---

[1]) Przywłaszczywszy sobie władzę po zwycięstwie parlamentu nad Karolem I i straceniu tego króla, Cromwell rządził samowładnie Anglją, nominalnie republikańską, w latach 1653—1658 jako „lord protektor".

rola V, wysadzał w powietrze masowo nieprzyjaciół i swoich, przestajemy wierzyć i na wszelkie dalsze zbrodnie Barabasza patrzymy już jako na potworne rojenia autora, nie mające nic wspólnego z życiem. Marlowe trafnie przedstawił przepaść, istniejącą między Żydem a społeczeństwem chrześcijańskiem, początkowo nawet zaczął trafnie wyjaśniać jej istnienie, wnet jednak zszedł na manowce krwawej sensacji.

Szekspira najwidoczniej pociągało zadanie, które poprzednik porzucił, ledwie rozpocząwszy. Zbliżył się do postaci okrutnego Żyda z naiwnego średniowiecznego opowiadania z takiem zajęciem, jakie budził w nim każdy ludzki charakter. To też w przeciwieństwie do Barabasza jego Szajlok jest mimo całej swej krwiożerczości człowiekiem. Jego okrucieństwa nie możemy usprawiedliwić, ale je doskonale rozumiemy.

Piękna, mądra i bogata Porcja jest sierotą. Dziwny testament ojca nie pozwala jej swobodnie rozporządzać własną osobą, gdyż mężem jej może zostać tylko ten, kto szczęśliwie wybierze między trzema szkatułkami, złotą, srebrną i ołowianą. Przed przystąpieniem do wyboru musi zalotnik złożyć uroczystą przysięgę, że na wypadek niepowodzenia dochowa tajemnicy, nadto, że pozostanie bezżennym.

Młody szlachcic wenecki, Bassanjo, zamierza spróbować szczęścia, ale zrujnowany życiem nad stan, nie może zdobyć się na podróż do posiadłości Porcji, trzeba tam bowiem wystąpić z odpowiednią wspaniałością. Udaje się tedy o pomoc do swego przyjaciela, bogatego kupca, Antonja, który już nieraz pożyczał mu pieniędzy. Lecz cały majątek Antonja jest w danej chwili uwięziony w szeregu przedsięwzięć handlowych, więc uczynny przyjaciel, nie mając gotówki, oświadcza gotowość udzielenia swej poręki. Bassanjo zwraca się do Szajloka, a Żyd lichwiarskim obyczajem nie odpowiada wprost, ale i nie odmawia. Nadchodzi Antonjo.

Szajlok *(na stronie)*. Jak mu obłudny celnik[1]) patrzy z oczu!
Ja nienawidzę go, bo to chrześcijanin,
Lecz bardziej jeszcze za to, że ten głupiec
Pieniądze rozpożycza bez zarobku
I stopę procentową nam obniża
W Wenecji. Jeśli go przyłapię kiedy,
Dobrze nasycę starą swą urazę!

---

[1]) Wiemy z Pisma św., że celnicy byli w Palestynie w ogólnej pogardzie i nienawiści.

To wróg naszego wybranego ludu
I tam, gdzie kupcy schodzą się najliczniej,
Urąga mnie, mym interesom oraz
Uczciwym zyskom, które zwać zwykł lichwą.
Jeżeli kiedy mu przebaczę, niechaj
Przeklęte będzie moje pokolenie!

Krzywda, zrządzona Szajlokowi przez to, że Antonjo pożyczał bez procentu, jest oczywiście urojona. Ale z dalszej mowy Żyda widać, że Wenecjanin rzeczywiście nie jest wobec niego bez winy:

Panie Antonjo, jakżeście to często
Łajali mnie publicznie na Rialto[1])
Za mój majątek i za me procenta!
Jam każdym razem znosił to z cierpliwem
Wzruszeniem ramion — wszak ci moje plemię
Za godło ma cierpienie i cierpliwość.
Niewiernym psem mnie zwałeś i rabusiem
I opluwałeś mój żydowski chałat,
A wszystko za to tylko, że używam
Tego, co jest własnością mą.[2]) — No dobrze;
Dziś, widzę, trzeba wam pomocy mojej.

Można zaiste podziwiać genjalną psychologję szekspirowską. Poeta, który z pewnością niewiele miał sposobności do obserwowania Żydów, pochwycił ich charakterystyczny rys, polegający na tem, że ustawicznie myślą o swem upośledzeniu i swych krzywdach, kładąc nacisk na to, że krzywdy te zrządzono właśnie Żydowi. Warto też zwrócić uwagę na okoliczność, że w umyśle Szajloka krzywdy rzeczywiste i urojone kojarzą się z sobą jak najściślej.

Ale i postępowanie Antonja nie da się usprawiedliwić. Nietylko znieważał on Szajloka i ściągnął na siebie jego nienawiść. Usłyszawszy jego wyrzuty, nie umie zdobyć się ani na to, aby dumnie odejść, ani na to, aby przyznać się, że postępował niesprawiedliwie. Z karygodną lekkomyślnością oświadcza, że w każdej chwili gotów jest znowu plunąć na Szajloka i kopnąć go nogą.

Jeżeli chcesz nam sumę tę pożyczyć,
To nie pożyczaj jako przyjaciołom —
Czyż kiedykolwiek przyjaźń się ulęgła
W jałowym kruszcu? — pożycz, jak wrogowi.

---

[1]) Plac publiczny, gdzie schodzili się kupcy.

[2]) T. j. że bierze procent od pieniędzy.

Antonjo poprostu sam podsyca zbrodniczy zamiar, który właśnie przybiera konkretne kształty w mózgu Szajloka. Żyd jest gotów pożyczyć 3.000 dukatów na nazwisko samego Antonja — bez podpisu Bassanja — z takim warunkiem, że gdyby dłużnik chybił terminu, wierzyciel będzie miał prawo wyciąć mu funt mięsa z pod samego serca. Bassanjo prosi przyjaciela, aby nie godził się na podobną umowę, lecz Antonjo uspokaja go, że przed terminem muszą wrócić jego okręty, że więc będzie miał poddostatkiem pieniędzy na spłacenie długu, a Szajlok, najwidoczniej bojąc się, aby rzecz nie spełzła na niczem, używa szyderstwa:

Och, ojcze Abrahamie, cóż za ludzie
Z tych chrześcijan! Mierzą własną swą srogością
Zamysły innych. Chciejcie mi powiedzieć:
Jeżeli on terminu nie dotrzyma,
Cóż zyskam, korzystając z mego prawa?
Czyż funt ludzkiego mięsa ma tę wartość
Lub użyteczność, co funt baraniego,
Koziego albo wołowiny?

Świetnym rysem jest również, iż Szajlok ani razu nie mówi, jakoby nie miał zamiaru w razie niewypłacalności Antonja korzystać z rygoru umowy. On tylko wskazuje nieprawdopodobieństwo takiego postępku ze swej strony. Zresztą można domyślać się, że gdyby nie późniejsze wypadki, które potęgują jego poczucie krzywdy i chęć zemsty, zawahałby się w ostatniej chwili. Lecz córka jego ucieka z chrześcijaninem, i to z przyjacielem Antonja oraz Bassanja, zabierając przytem ojcu pieniądze i klejnoty. Szajlok cieszy się wiadomościami o niepowodzeniach handlowych Antonja.

Ten bankrut, ten marnotrawca, który już prawie nie śmie pokazać się na Rialto, — ten żebrak, co to tak dumnie przychodził na giełdę — niech on myśli o swoim skrypcie dłużnym! Miał zwyczaj nazywać mnie lichwiarzem — niech myśli o swoim skrypcie! Miał zwyczaj pożyczać pieniędzy z miłości chrześcijańskiej — niech myśli o swoim skrypcie!

Salarino. No, jestem pewny, że jeżeli chybi terminu, nie weźmiesz funta jego ciała. Nacóżby ci się przydało?

Szajlok. Na przynętę dla ryb. Jeżeli nie nasyci nikogo, nasyci moją zemstę. On mnie znieważał, on mi przeszkodził w zarobieniu pół miljona; śmiał się z mych strat, szydził z moich dochodów, urągał memu narodowi, psuł mi interesy, zrażał do mnie przyjaciół, podżegał przeciw mnie wrogów. Jestem Żyd. Czy Żyd nie ma oczu? Czy Żyd nie ma rąk, członków, organów,

zmysłów, uczuć, namiętności? Nie żywi się tym samym pokarmem, nie odnosi ran od tej samej broni, nie podlega tym samym chorobom, nie odzyskuje zdrowia dzięki tym samym środkom, nie odczuwa tego samego zimna w zimie, a ciepła w lecie, co chrześcijanin? Gdy nas ukłujecie, czy nie krwawimy? Gdy nas połaskoczecie, czy się nie śmiejemy? Gdy nas otrujecie, czy nie umieramy? A gdy nas krzywdzicie, czyż nie mamy mścić się? Jeżeli nie jesteśmy do was podobni w reszcie rzeczy, chcemy być przynajmniej w tem podobni. Jeżeli Żyd skrzywdzi chrześcijanina, co jest jego pokorą? Zemsta. Jeżeli chrześcijanin skrzywdzi Żyda, jakże ten ma to znosić, biorąc sobie chrześcijan za przykład? Ha, mszcząc się. Ja chcę praktykować łotrostwo, któregoście mnie nauczyli — i źleby było, gdybym nauki nie ulepszył

W tej mowie[1]) jest coś więcej prócz syku nienawiści. Widać z niej, jak Szajlok, zapewne podświadomie, stara się wyolbrzymieniem swych krzywd podniecić się do zbrodniczego czynu, jak przytem usprawiedliwia swe postępowanie przykładem chrześcijan, wyznających, wedle niego, przebaczenie i pokorę tylko w teorji. Naturalnie z charakteru Szajloka i z sytuacji wynika pewna przesada, ale nie brak tu i tendencji satyrycznej ze strony poety.

W przeciwieństwie do dwóch próżnych i niemiłych Porcji zalotników, Bassanjo wybrał ołowianą szkatułkę, na której widniał napis „Kto mnie wybiera, waży wszystko, co posiada“ — i zdobył rękę ukochanej. W chwili ich obopólnej radości nadchodzi wieść, że Antonjo nie zdołał na czas zapłacić długu, że jest uwięziony; grozi mu nóż Szajloka. Wprzód jednak ma rozpatrzeć sprawę trybunał, pod przewodnictwem samego doży. Wziąwszy pośpiesznie ślub, Bassanjo, zaopatrzony obficie w pieniądze, udaje się do Wenecji. Po jego odjeździe Porcja przebiera się za adwokata i, postarawszy się o list polecający od Bellarja, największej powagi prawniczej uniwersytetu w Padwie, pośpiesza w tę samą drogę, aby wystąpić w roli obrońcy. Towarzyszy jej służąca w przebraniu pisarza.

Napróżno sam doża prosi Szajloka o litość dla nieszczęsnego dłużnika. Napróżno Bassanjo ofiaruje podwójną i potrójną sumę. Lichwiarz domaga się wedle słów skryptu funta mięsa, ma przygotowaną wagę i ostrzy już nóż na podeszwie. Lecz doża czeka jeszcze na opinję Bellarja, do którego się zwrócił. Wtem zjawia się z pismem od niego przebrana Porcja. Naprzód stara się wzruszyć Żyda. Antonjo na jej zapytanie uznał autentyczność podpisu.

---

[1]) Myśl jej spotykamy już w „Żydzie maltańskim“.

P o r c j a. Czy tak? Więc niechże Żyd okaże litość.
S z a j l o k. Kto mnie do tego zmusi, co? Powiedzcie.
P o r c j a. Z natury swojej litość nie zna musu,
Lecz, jak ożywcze krople deszczu, spada
Z niebios na ziemski padoł. Jest podwójnem
Błogosławieństwem, błogosławi bowiem
Tak dającego, jak i biorącego.
Najpotężniejsza jest w najpotężniejszym;
Monarchę zdobi lepiej, niż korona,
Bo jego berło to znak, ziemskiej władzy,
To straszliwego majestatu cząstka,
Co przed królami każe drżeć tłumowi,
Lecz litość, wyższa nad skinienie berła
Ma w sercach królów tron, jest cząstką Boga,
A ziemska władza jest najpodobniejsza
Do Bożej wtedy, kiedy sprawiedliwość
Z litością jak najściślej jest złączona.
Dlatego, Żydzie, choć po sprawiedliwość
Przyszedłeś, zważ, że gdyby jej zostawić
Swobodny bieg, ni jeden z nasby nie mógł
Dopiąć zbawienia; modlim się o litość,
Ta sama zaś modlitwa nas poucza
I wobec drugich być litościwymi.[1])
Co powiedziałem, to w tym celu, aby
Złagodzić sprawiedliwość, której żądasz.
Jeżeli będziesz przy niej stał, sumienny
Wenecki sąd ten ujrzy się zmuszonym
Przeciw kupcowi temu wydać wyrok.

Bassanjo powtarza swe propozycje, a gdy Szajlok nie chce słyszeć o ich przyjęciu, zwraca się do doży i do sędziów, wzywając ich, aby w tym wyjątkowym wypadku odstąpili od litery prawa. Lecz Porcja zaznacza, że niema w Wenecji potęgi, która mogłaby zmieniać ustawy, a uradowany Szajlok woła:

To Daniel przyszedł sądzić! Drugi Daniel!

Porcja raz jeszcze namawia Żyda, aby przyjął potrójną sumę. Gdy odmówił, wzywa go, aby posłał po chirurga, któryby zaraz po wycięciu funta mięsa zatamował krew, gdyż inaczej Antonjo mógłby umrzeć z jej upływu.

---

[1]) I odpuść nam nasze winy — i t. d.

S z a j l o k. Czy to jest w skrypcie?
P o r c j a. Niema, ale cóż stąd?
Powinienbyś postąpić tak z ludzkości.
S z a j l o k. Nie mogę znaleźć[1]) — tego niema w skrypcie.

Najwidoczniej Porcja, która reprezentuje tu najwyższy ideał miłości chrześcijańskiej, nie chciała doprowadzać do ostateczności. Ocalając Antonja, nie byłaby zwróciła się przeciw Szajlokowi, o ileby ten okazał chociaż cień miłosierdzia. Teraz nie ma już skrupułów. Owszem, dla tem większego pognębienia Żyda poleca Antonjowi pożegnać się z przyjaciółmi, a potem obnażyć bok. Szajlok niecierpliwi się. Wreszcie już ma przystąpić do okropnego czynu, gdy wtem Porcja każe mu się wstrzymać. W skrypcie niema nic o krwi, więc nie wolno mu przelać ani kropli. Nie wolno mu nadto wyciąć ani mniej, ani więcej, niż funt mięsa. Obecni widzą, że Szajlok zaczyna się mieszać. Jeden z przyjaciół Antonja powtarza mu raz za razem jego własne słowa o Danielu. Szajlok oświadcza gotowość przyjęcia potrójnej sumy, Bassanjo chce ją wypłacić, lecz Porcja już nie pozwala. Jak sprawiedliwość, to sprawiedliwość. Żyd chce zrzec się pieniędzy. Teraz jednak Porcja cytuje mu ustawę, głoszącą, że o ile cudzoziemiec godzi wprost lub pośrednio na życie obywatela weneckiego, ma być karany konfiskatą majątku — w połowie na rzecz państwa, w połowie na rzecz tego, który był zagrożony — a życie winowajcy zależy od doży. Doża oświadcza odrazu „dla zaznaczenia różnicy między sposobem myślenia Szajloka a chrześcijańskim“, że może on być spokojnym o życie. Decyzję co do jego majątku pozostawia Antonjowi. Ostatecznie Szajlok musi uznać zbiegłą córkę i jej męża za swych dziedziców oraz przyjąć chrześcijaństwo — ta przymusowa zmiana wiary robi dziś przykre wrażenie. Opuszcza salę sądową zupełnie upokorzony i złamany.

Na tem kończy się właściwa akcja „Kupca weneckiego“. Treścią ostatniego aktu jest żart, który Porcja i jej służebna urządzają swym mężom. Dowiadujemy się również o szczęśliwym powrocie okrętów Antonja. Lecz najpiękniejszą jest tu scena między córką Szajloka, Jessyką, a jej mężem, Lorencem. Oto ustęp, oparty na starożytnej wierze w „muzykę sfer“:

Popatrz, Jessyko, jak sklepienie niebios
Gęsto usiane jest krążkami złota.

---

[1]) Tu naturalnie Szajlok z drwiącą miną zagląda do skryptu.

Najmniejszy nawet z globów, które widzisz,
W wirowym ruchu śpiewa, ni to anioł,
A pienia jego łączą się z pieniami
Cherubów, którym wzrok młodością płonie.
Jest ta harmonja w nieśmiertelnych duszach,
Lecz póki kryje ją skalana szata,
Podległa gniciu,[1]) słyszeć jej nie możem.

KRÓL HENRYK IV

CZĘŚĆ PIERWSZA.

Wracając do historji ojczystej, Szekspir wprowadził ponownie na scenę owego Bolingbroke'a, który strącił z tronu Ryszarda II i zajął jego miejsce. Panowanie Henryka IV było burzliwe. Magnaci, co dopomogli mu byli do zwycięstwa, uważali, że ich nie wynagrodził dość sowicie, i nie chcieli znieść nad sobą jego silnej ręki. Wybuchały więc rokosze jeden za drugim, ale król tłumił je i surowo karał winnych.

Do przeciwników Henryka należała przedewszystkiem można rodzina Percych[2]) z Anglji północnej. Jej bunt i klęskę pod Shrewsbury[3]) przedstawia część I „Henryka IV".

Nie król jest tu główną postacią. Poeta zużytkował przedewszystkiem tradycję o młodości jego syna, późniejszego zdobywcy Francji, którego już wcześniejszy dramat, osnuty na robiących z igły widły kronikarzach, przedstawiał trawiącego czas na hulankach i nawet rozbijającego na gościńcu, a potem poprawiającego się najniespodziewaniej i zostającego bohaterem narodowym. U Szekspira ks. Henryk zaraz w pierwszej scenie, w której występuje, wygłasza długi monolog, mający na celu uspokojenie widzów co do jego przyszłości. Następca tronu tylko do czasu lubuje się w atmosferze szynkownianej i w towarzystwie pijaków, a nawet opryszków. Zresztą jest on raczej rozciekawionym obserwatorem tego życia, niż jego uczestnikiem, a poeta dodał mu do boku takiego towarzysza, że nawet trudno dziwić się księciu.

Towarzysz ten, Sir John Falstaff, jest jedną z najsławniejszych postaci literatury światowej. Nadto odznaczają się świetną charakterystyką osoby z obozu rokoszan, a przeplatanie scen poważnych ko-

---

1) Ciało.

2) Czyt. *Pe(r)'si.*

3) Czyt. *Szrus'bərį.*

micznemi daje, jak w „Romeu i Julji“, wspaniały, realistyczny obraz życia. Sprawy państwowe toczą się swoim torem, król naradza się z zaufanymi, niezadowoleni magnaci gromadzą wojska i kłócą się nad mapą Anglji, ale nie trzeba zapominać, że równocześnie gospoda w Eastcheap[1]) żyje swojem życiem, a po drogach czyhają na podróżnych rabusie, aby ją zasilić źle nabytym groszem.

Dręczony wyrzutami sumienia jako uzurpator i moralny sprawca zgonu Ryszarda II, król snuje plany wyprawy krzyżowej, ale na przeszkodzie stają krajowe zawikłania. Henryk Percy, któremu nieokiełznane rozwagą męstwo zjednało przydomek Hotspur[2]) (gorąca ostroga), pobił Szkotów pod Holmedon[3]) i wziął w niewolę kilku ich znakomitych wodzów z dzielnym Douglasem[4]) na czele. Gdy to dzieje się na północy, niema spokoju i na zachodzie, gdyż w Walji, podniósł bunt Owen Glendower,[5]) słynny zarówno jako wojownik i jako czarnoksiężnik. Wyruszył przeciw niemu lord Mortimer,[6]) ale pokonany, dostał się w jego ręce. Hotspur nie chce królowi wydać swych szkockich jeńców, żądając, aby król przedtem wykupił z niewoli Mortimera. Henryk wcale nie jest skłonny do tego, gdyż Mortimer ma pewne prawa do korony, zresztą dochodzą wieści, że zaprzyjaźnił się z walijskim buntownikiem i nawet poślubił jego córkę.

Przybywają na dwór trzej przedstawiciele rodziny Percych, Hotspur, ojciec jego hr. Northumberland[7]) i stryj hr. Worcester,[8]) ale nie dochodzi do porozumienia, owszem, stanowczość króla i jego groźby budzą jeszcze większe rozgoryczenie, zwłaszcza w zapalnym Hotspurze. Gniew młodzieńca wyładowuje się w pełnych polotu obrazach przyszłej walki z Henrykiem:

Niebezpieczeństwy najeż wschód i zachód,
Niech tylko, łącząc północ i południe,
Przetnie się z niemi cześć rycerska — wtedy
Za bary! Żywiej krew nam kipi w żyłach,
Gdy tropim lwa, niż gdy szaraka gonim.
— — — — — — — —

---

[1]) Czyt. *Ist'czip* (dosł. „wschodnia targowica).
[2]) Czyt. *Hot'spɒr.*
[3]) Czyt. *Hōl'medən.*
[4]) Czyt. *Dɒ'glaes.*
[5]) Czyt. *Aŭ'en Glen'daŭe(r).*
[6]) Czyt. *Mō(r)'time(r).*
[7]) Czyt. *Norϑ'ɒmbe(r)aend.*
[8]) Czyt. *Uu'stə(r).*

Na Boga, łatwem zdaje mi się skoczyć
Na blady księżyc za promienną sławą
Lub nurka dać w głębinę oceanu,
Aż na dno, gdzie nie sięgła ołowianka,[1])
I zatopioną sławę za kędziory
Wyciągnąć nawierzch...

Obrazowanie tych wierszy może wydać się przesadnem i doczekały się one parodji jeszcze za życia Szekspira. Robiłyby też może rzeczywiście śmieszne wrażenie w ustach innej osoby. W ustach Hotspura charakteryzują dosadnie jego zapalczywość i junacką fantazję.

Przebiegły Worcester hamuje zapał młodzieńca i wśród jego ustawicznych przerywań przedstawia mu plan wielkiego rokoszu, w którym, prócz rodziny Percych, wzięliby udział Szkoci z Douglasem na czele, Mortimer, Glendower i arcybiskup Yorku.

Gdy nad głową ojca gromadzą się takie czarne chmury, syn nie kłopocze się o sprawy państwa. Poznajemy go w towarzystwie człowieka, który wprawdzie ma tytuł rycerza i siwe włosy, ale nie szuka chluby ani w rycerskich dziełach, ani w odpowiedniej swemu wiekowi powadze. Sir John Falstaff spędza większość czasu po szynkach, napełniając potężny brzuch garncami hiszpańskiego wina i dowcipkując. Posiada zaś dowcip naprawdę wyjątkowy. Niema sytuacji, w którejby zapomniał języka w gębie. Jest chełpliwym tchórzem, oszustem i rzezimieszkiem, ale z taką naturalnością, pewnością siebie i werwą mówi o tem wszystkiem, że niepostrzeżenie jedna sobie coraz silniejszą sympatję widza. Narzeka, że go książę zdemoralizował:

Dużo mi złego zrobiłeś, Henrysiu, niech ci to Bóg przebaczy. Nim cię poznałem, Henrysiu, anim o niczem nie wiedział, teraz zaś, prawdę powiedziawszy, niewiele jestem lepszy od jednego z synów nieprawości. Muszę wyrzec się tego życia i wyrzeknę się go. Na Boga, jestem szelmą, jeśli tak nie zrobię. Nie pójdę do piekła dla żadnego królewicza w całem chrześcijaństwie.

Ks. Henryk. A gdzie jutro wybierzemy się po pełną sakiewkę, Jasieczku?

Falstaff. Na honor, gdzie tylko zechcesz, chłopcze. A gdybym skrewił, nazwij mnie szelmą i powieś za nogi.[2])

Ks. Henryk. Widzę, że ślicznie się poprawiasz — od modlitwy do polowania na sakiewki.

Falstaff. Cóż chcesz, Henrysiu? To moje powołanie, Henrysiu. Niema w tem grzechu, jeżeli człowiek pracuje zgodnie ze swem powołaniem.

---

[1]) Przyrząd do badania głębokości morza.

[2]) Była to kara, wymierzana niegdyś rycerstwu za tchórzostwo.

Nadchodzi jeden z towarzyszy księcia i Falstaffa, Poins[1]) z wiadomością, że szajka ma następnego rana dokonać jednego ze swych napadów. Falstaff gorąco namawia Henryka do udziału, lecz ten odmawia, chociaż widać, że ma ochotę popróbować emocyj złodziejskiego rzemiosła. Ostatecznie jednak, porozumiawszy się z Poinsem, przystaje — jak się pokaże, tylko poto, aby godnemu towarzystwu spłatać przy jego pomocy figla. Gubią się obaj po drodze, przebierają się i wdziewają maski, a gdy złodzieje, których jest czterech, obrabowali podróżnych i mają właśnie dzielić się łupem, wpadają na nich niespodziewanie z dobytą bronią. Falstaff i inni trzej uciekają bez walki, zostawiając pieniądze, które książę ma zamiar zwrócić podróżnym. Złodzieje zastają jego i Poinsa w szynkowni „Pod głową dzika" w Eastcheap. Oto powitanie:

Poins. Jak się masz, Jasieczku? Gdzieżeś to bywał?

Falstaff. Zaraza na wszystkich tchórzów — a na dodatek niech ich także jasny piorun trzaśnie — co daj Boże, amen. — Chłopcze, puhar cheresu.[2]) — Jeżeli dłużej mam tak żyć, to wolę robić pończochy, cerować je, nawet pięty dorabiać. Zaraza na wszystkich tchórzów! — Daj mi puhar cheresu, drabie! — Czy niema już cnoty na świecie?... Ty łotrze, w tym cheresie jest wapno. W łajdakach nie znajdzie nic prócz łajdactwa; ale tchórz to coś gorszego, niż puhar cheresu z wapnem.

Ks. Henryk. A tam co, ty worze wełny? Co tam burczysz pod nosem?

Falstaff. Syn królewski! Jeżeli ja ciebie ołowianą szabelką nie wypędzę z królestwa i nie pogonię przed sobą wszystkich twoich poddanych, jak stada dzikich gęsi, to niech mi już ani włosek nie wyrośnie na gębie![3]) Ty księciem Walji!

Ks. Henryk. Co, ty okrągły drabie? Co cię tam ukąsiło?[4])

Falstaff. Czyż nie jesteś tchórz? Odpowiedz mi na to — i ten Poins tak samo.

Poins. Słowo daję, ty góro tłuszczu, jeżeli nazywasz mnie tchórzem, to przebiję cię. Jak Boga kocham, przebiję.

Falstaff. Ja ciebie nazywać tchórzem? Niech cię djabli wezmą, nim ja cię nazwę tchórzem. Ale dałbym tysiąc funtów, żebym mógł zmykać tak rączo, jak ty umiesz. Masz barki równe i zgrabnie wyglądają, więc nic ci to nie szkodzi, gdy kto zobaczy twoje plecy. Ładny z ciebie poplecznik dla przyjaciół! Zaraza na takich popleczników! Dajcie mi takich, co pokazują czoło, a nie plecy. — Hej, puhar cheresu! Jestem łajdak, jeżeli dziś cokolwiek piłem.

---

[1]) Czyt. *Pojnz.*

[2]) Xeres (czyt. cheres) mocne, słodkie wino hiszpańskie, bardzo rozpowszechnione w Anglji.

[3]) Jak kobiecie.

[4]) Parę zbyt ordynarnych epitetów w tym dialogu opuszczam w tłumaczeniu.

Ks. Henryk. A ty łotrze! Jeszcześ gęby nie obtarł.

Falstaff. To wszystko jedno. *(Pije.)* Zaraza na wszystkich tchórzów, powtarzam.

Ks. Henryk. O cóż ci idzie?

Falstaff. O co idzie? My czterej, jak tu jesteśmy, zdobyliśmy dziś rano tysiąc funtów.

Ks. Henryk. Gdzież są, Jasieczku, gdzież są?

Falstaff. Gdzie są? Zabrali je nam. Stu napadło na nas czterech, nieboraków.

Ks. Henryk. Nie może być, człowiecze — stu!

Falstaff. Jestem łajdak, jeżeli przez dwie godziny nie byłem o pół długości szpady od ich tuzina. Jakimś cudem ocalałem. Mam ośm dziur od pchnięć w kaftanie, cztery w spodniach. Moja tarcza posiekana nanic; moja szpada wygląda, jak piła — *ecce signum!*[1] Odkąd jestem mężczyzną, dzielniej nie stawałem — wszystko nadaremnie. Zaraza na wszystkich tchórzów! — Niech oni[2]) mówią. Jeżeli powiedzą mniej lub więcej, niż świętą prawdę, są łajdakami i synami ciemności.

Ks. Henryk. Mówcie, panowie, jak to było.

Gadshill.[3]) My czterej napadliśmy na jaki tuzin —

Falstaff. Co najmniej na szesnastu, milordzie.

Gadshill. I związaliśmy ich.

Peto. Nie, nie, nie byli związani.

Falstaff. Ty łotrze, byli związani — co do jednego, albo jestem Żydem, hebrajskim Żydem.

Gadshill. Gdyśmy dzielili się, jakichś sześciu czy siedmiu nowych rzuciło się na nas —

Falstaff. Rozwiązali resztę, potem nadeszli inni.

Ks. Henryk. Jakto? Walczyliście ze wszystkimi?

Falstaff. Ze wszystkimi? Nie wiem, co u ciebie znaczy „wszyscy". Ale jeżelim nie walczył z pięćdziesięcioma z nich, jestem wiązką rzodkiewki. Jeżeli nie zwaliło się ich pięćdziesięciu dwóch lub trzech na biednego starego Jasia, to nie jestem dwunożną istotą.

Ks. Henryk. Trzebaby się pomodlić, żeby nie okazało się, żeś kilku zamordował.

Falstaff. Ba, już tu modlitwa nie pomoże, bo dwóch opieprzyłem, jak się patrzy. Dwom na pewne wypłaciłem, co im się należało, dwom łotrom w sukniach z krochmalonego samodziału. Powiem ci coś, Henrysiu — jeżeli łżę, pluń mi w oczy, nazwij mnie koniem. Znasz moją starą paradę.[4]) Tak stoję, a tak trzymam miecz. Czterech łotrów w samodziale rzuca się na mnie —

Ks. Henryk. Co, czterech? W tej chwili mówiłeś, że dwóch.

Falstaff. Czterech, Henrysiu, mówiłem ci, że czterech.

Poins. Tak, tak, mówił, że czterech.[5])

---

[1]) Oto znak. — Tu Falstaff pokazuje umyślnie posiekaną szpadę.

[2]) Towarzysze Falstaffa.

[3]) Czyt. *Gaed'szil.*

[4]) Sposób odbijania cięcia.

[5]) Poins umyślnie ośmiela Falstaffa do dalszych kłamstw.

F a l s t a f f. Ci czterej nadeszli rzędem, a godzili głównie na mnie, ja zaś bez większych ceremonij złapałem wszystkich ich siedm ostrz na tarczę.

Ks. H e n r y k. Siedm? W tej chwili było ich czterech.

F a l s t a f f. W samodziale?

P o i n s. Tak, czterech, w sukniach z krochmalonego samodziału.

F a l s t a ff. Siedmiu, na tę rękojeść, albo szelmą jestem.

Ks. H e n r y k. Proszę cię, nie przeszkadzaj mu, zaraz będziemy ich mieli więcej.

F a l s t a f f. Czy słuchasz mnie, Henrysiu?

Ks. H e n r y k. Pewnie, i uważam dobrze, Jasieczku.

F a l s t a f f. Uważajcie, bo jest czego słuchać. Tych dziewięciu w samodziale, o których ci mówiłem —

Ks. H e n r y k. Tak, już dwóch przybyło.

F a l s t a f f. Widząc, że im się ostrza szpad połamały, —

P o i n s. Siedli i zaczęli płakać.

F a l s t a f f. Zaczęli cofać się przede mną, ale ja następowałem im na pięty, nieźle przytem machając szablą, i w mgnieniu oka siedmiu z tych jedenastu wypłaciłem ich należność.

Ks. H en r y k. Och, to coś potwornego! Dwóch ludzi w samodziale rozmnożyło się w jedenastu!

Po chwili dalszego opowiadania książę przerywa, wyjawiając tajemnicę podwójnego rabunku. Falstaff ani na chwilę nie traci pewności siebie:

Na Boga, poznałem cię, jakbym był swoim ojcem. No, słuchajcież, panowie: Czy godziło mi się zabijać domniemanego[1]) następcę tronu? Miałem rzucić się na prawdziwego księcia krwi królewskiej? Wszak wiecie, jestem mężny, jak Herkules,[2]) — ale uwzględnijcie instynkt: Lew nie tknie prawdziwego księcia krwi królewskiej. Instynkt to wielka rzecz — zostałem tchórzem przez instynkt. Tem lepiej będę o sobie i o tobie myślał przez resztę życia — o sobie jako o lwie walecznym, o tobie jako o prawdziwym księciu krwi królewskiej. Ale na Boga, chłopcy, cieszy mnie, że macie pieniądze. Gospodyni, zamknij drzwi na cztery spusty. Dziś czuwamy, jutro dość będzie czasu na modlitwy. Zuchy, chłopcy, moi złoci — należą wam się wszystkie nazwy, jakie sobie dają przyjaciele. No cóż, zabawimy się? Zaimprowizujemy jakie przedstawienie?

Ks. H e n r y k. Dobrze — a treścią będzie twoja ucieczka.

F a l s t a f f. Ech, ani słowa już o tem, Henrysiu, jak mnie kochasz.

W tej chwili nadchodzi gospodyni z wiadomością, że przed drzwiami stoi jakiś szlachcic, który z rozkazu króla szuka Henryka. Książę nie chce sam z nim mówić i wysyła do niego Falstaffa, a ten przynosi wiadomość o wybuchu rokoszu i rozkaz, aby Henryk na-

---

[1]) Wedle urodzenia. Godność Henryka nie była jeszcze urzędownie uznana.

[2]) Bajeczny bohater grecki, słynny przedewszystkiem z wielkiej siły.

zajutrz stawił się na dworze. Niewiele kłopocząc się groźnemi wieściami, towarzystwo bawi się dalej wesoło i rzeczywiście improwizuje przedstawienie, nie o przygodzie Falstaffa jednak, lecz o przyszłej rozmowie księcia z ojcem. Naprzód króla gra Falstaff. Powiedziawszy surowe kazanie, w którem Szekspir parodjuje styl Lylego, dodaje, że przecież jest w towarzystwie księcia jeden mąż cnotliwy.

Ks. Henryk. Cóż to za człowiek, najjaśniejszy panie?

Falstaff. Człowiek zaiste wspaniałej postawy i dobrej tuszy, wesołego wyrazu twarzy, miłego wejrzenia i szlachetnego obejścia. O ile mi się zdaje, ma lat pięćdziesiąt albo, na honor, skłania się ku sześćdziesiątce. Przypominam sobie teraz, nazwisko jego Falstaff. Jeżeli to człowiek o rozpustnych skłonnościach, to mnie oszukał, Henryku, bo widzę cnotę w jego spojrzeniu. Jeżeli więc drzewo można poznać po owocu, jak owoc po drzewie, to mówię stanowczo, jest cnota w tym Falstaffie. Zatrzymaj go przy sobie, a innych odpędź.

Potem zmieniają się role. Henryk gra króla i napomina rzekomego księcia, aby oddalił od siebie „łotrowskiego, wstrętnego uwodziciela młodzieży, Falstaffa, tego starego, siwobrodego szatana“. Falstaff w roli księcia wygłasza własną obronę:

...Jeżeli cheres z cukrem to zbrodnia, niechże Pan Bóg ma w opiece grzesznych! Jeżeli być starym a wesołym to grzech, w takim razie znam niejednego staruszka, co będzie gorzał w piekle. Jeżeli mamy nienawidzić grubych, to będziemy musieli kochać chude krowy faraona. Nie, mój dobry panie. Wypędź Peta, wypędź Bardolpha,[1]) wypędź Poinsa. Ale co do kochanego Jasia Falstaffa, dobrego Jasia Falstaffa, poczciwego Jasia Falstaffa, mężnego Jasia Falstaffa, a tem mężniejszego, że to nasz stary Jaś Falstaff, nie odpędzaj go od swego Henryka, nie odpędzaj go od swego Henryka. Jeżeli wypędzisz grubego Jasia, wypędzisz świat cały.

Tymczasem obrabowani podróżni zaalarmowali straż bezpieczeństwa, a ponieważ Falstaffa mimo maski łatwo rozpoznać po tuszy, sam szeryf (t. j. najwyższy urzędnik hrabstwa) jawi się przed drzwiami gospody. Ale wdaje się w sprawę książę i niebezpieczeństwo mija.

Przywódcy rokoszu zjechali się w Walji i rozłożywszy na stole mapę Anglji, dzielą się już naprzód królestwem. Lecz brak między nimi zgody. W tej jedynej scenie pojawia się świetna postać Glendowera. Już Gerald Walijczyk, uczony ksiądz, który w XII w. opisywał po łacinie swą ojczyznę i charakter swych ziomków, wyliczał

---

[1]) Czyt. *Ba(r)'dolf.*

między ich cechami samochwalstwo, kłótliwość i wiarę w duchy oraz w gusła. Glendower posiada cechy te w wysokim stopniu. Opowiada długo i szeroko o cudownych zjawiskach, jakie miały towarzyszyć jego urodzeniu, o swej wiedzy czarnoksięskiej i o swych zwycięstwach. Hotspur nie może wytrzymać i kpi z niego w żywe oczy.

Glendower. Mogę z otchłani wywoływać duchy.
Hotspur. Tak samo mogę ja i każdy człowiek —
Czy tylko przyjdą, gdy je wywołujesz?
Glendower. Ba, mogę też nauczyć cię, kuzynie,
Jak rozkazywać djabłu.
Hotspur. A ja, kuzynie, mogę cię nauczyć,
Jak się zawstydza djabła, mówiąc prawdę.
Mów zawsze prawdę, a zawstydzisz djabła,
Masz moc wywołać go — a niechże przyjdzie,
Bo ja przysięgam, że mam moc sprawienia,
Aby pod siebie ogon wziął i uciekł.
Mów zawsze prawdę i zawstydzaj djabła.
Glendower. Trzy razy Bolingbroke wyruszał na mnie,
Trzy razy z brzegów Wye[1]) i z nad piaszczystej
Sewerny odsyłałem go do domu.
Wracał jak zmokła kura, zbywszy buty.
Hotspur. Bez butów do domu wracał i zmoknięty?
A jak uniknął febry do stu djabłów?

Niewiele więcej imponują Hotspurowi poetyckie zdolności Glendowera:

Wolałbym już kocięciem być i miauczeć,
Niż wierszokletą i ballady składać.

Obrotnemu Worcesterowi udaje się pogodzić zwaśnionych, lecz ta słomiana zgoda nie rokuje trwałości. Tymczasem ks. Henryk staje przed ojcem, który czyni mu gorzkie wymówki z powodu jego życia i porównywa go naprzód z lekkomyślnym Ryszardem II, potem z wojowniczym, pełnym energji Hotspurem. Henryk przyrzeka poprawę i zapowiada, że od Hotspura zażąda na polu bitwy „porachunku z zaszczytów, jakie zebrał". Otrzymuje wysokie stanowisko w wojsku królewskiem i wyjednywa Falstaffowi stopień kapitana piechoty. Jak ten spełnił swoje obowiązki, dowiadujemy się z następującego monologu:

---

1) Czyt. U*aj*.

Jeżeli nie wstydzę się swoich żołnierzy, jestem marynowaną flondrą. Djabelnie nadużyłem królewskiego rozkazu rekrutacyjnego. Zamiast stu pięćdziesięciu ludzi wziąłem trzysta i coś funtów sterlingów. Nie brałem nikogo, tylko dobrych gospodarzy, synów wolnych kmieci.[1] Dowiadywałem się o zaręczonych kawalerów, takich, którym wyszły już dwie zapowiedzi; szukałem potrzebnej ilości piecuchów, którzy woleliby ryk djabła od głosu bębna, którym strzał napędza więcej strachu, niż rannej kurce lub okaleczonej dzikiej kaczce. Nie brałem do wojska nikogo prócz takich niedołęgów, co mają serca wielkości szpilki i to nie w piersi, tylko w brzuchu — i powykupywali się, a teraz cała moja komenda to chorążowie, kaprale, porucznicy, podoficerowie tak nędzni i obdarci, jak Łazarz na obiciu, któremu psy żarłoka liżą rany.[2]) Żaden z nich, prawdę mówiąc, nie był jeszcze w wojsku, bo to wypędzeni za złodziejstwo służący, młodsi synowie młodszych braci,[3]) kelnerzy, co pokłócili się z gospodarzem, i zrujnowani stajenni; robactwo, co zamnożyło się na świecie podczas długotrwałego pokoju;[4]) dziesięć razy haniebniej obszarpani, niż stara połatana chorągiew. Takimi to zapełniłem miejsce tych, co wykupili się od służby. Możnaby pomyśleć, że to stu pięćdziesięciu marnotrawnych synów prosto od pasania świń, jedzenia młóta i plew. Jakiś wesoły chłop spotkał mnie w drodze i powiedział mi, że ulżyłem szubienicom i wziąłem do wojska wisielców. Jeszcze ludzkie oko nie widziało takich strachów na wróble. Nie pomaszeruję z nimi przez Coventry,[5]) ani gadania. Dranie rozkraczają w pochodzie nogi, jakby mieli na nich dyby, bo też Bogiem a prawdą większą część wziąłem z więzienia. Jest nie więcej, niż półtorej koszuli w mojej kompanji — a ta połówka to tylko dwie serwety, związane z sobą i zarzucone na ramiona, jak suknia bez rękawów, którą noszą heroldzi; koszulę zaś, żeby nie zełgać, zwędzono gospodarzowi zajazdu z St. Albans czy też czerwononosemu szynkarzowi z Daventry.[6]) Ale to mnie niebardzo wzrusza, a bielizny znajdą podostatkiem na każdym płocie.

Gdy ks. Henryk oświadcza, że „jeszcze nie widział takiej żałosnej hałastry", Falstaff odpowiada spokojnie:

No, no, w sam raz do poszatkowania. Pokarm dla armat, pokarm dla armat. Napełnią wspólną jamę tak, jak lepsi od nich. Cóż chcesz człowiecze — śmiertelnicy, śmiertelnicy.

„Żeby nie zełgać", to kompanję Falstaffa i sposób jej powstania wziął Szekspir żywcem ze współczesnych stosunków angielskich. Skąpa Elżbieta posyłała powstańcom niderlandzkim posiłki, ale sta-

---

[1]) Potrzebnych przy gospodarstwie, a zdolnych się wykupić.

[2]) Obicia ścian ozdabiano najczęściej obrazami biblijnemi.

[3]) Aby nie rozdrabniać majątków, zostawiano zwykle dobra nieruchome najstarszemu synowi, resztę dzieci zaś zaopatrywano bardzo skromnie.

[4]) Jak np. móle w długo nie noszonych i nie czyszczonych sukniach.

[5]) Czyt. *Ko'wentri*.

[6]) Czyt. *Dae'wentri*.

rała się jak najmniejszym kosztem zebrać jak największą ilość wojska, więc posługiwała się kapitanami w stylu Falstaffa.

Oba wojska stają naprzeciw siebie obozem pod Shrewsbury. Lecz król ściągnął potężne siły, a rokoszanie nie są bynajmniej w komplecie. Chwiejny Northumberland wymówił się chorobą, nie przybyli też ani Mortimer, ani Glendower, arcybiskup Yorku zaś poparł Hotspura jedynie dobremi życzeniami. Każdy myśli o sobie, zapominając o tem, że po Hotspurze przyjdzie i na niego kolej. Ale zarówno wódz naczelny rokoszan, jak Douglas są dobrej myśli, a Worcester, wysłany do króla w poselstwie, nie chcąc dopuścić do układów, zataja za powrotem korzystne warunki, jakie ten ofiarował. Przychodzi więc do orężnej rozprawy. Pełnym zapału deklamacjom Hotspura o sławie rycerskiej odpowiada monolog Falstaffa przed starciem.

Falstaff. Radbym, żeby to był już wieczór, Henrysiu, i było już po wszystkiemu.

Ks. Henryk. No, no, winieneś śmierć Panu Bogu *(odchodzi)*.

Falstaff. Jeszcze termin nie zapadł, a przed terminem nie mam najmniejszej ochoty płacić. Pocóż narzucać się, gdy nikt się nie upomina? Ba, to wszystko jedno, cześć rycerska popycha mnie naprzód. Aha, ale co będzie, jak mnie cześć rycerska popchnie na ostrze jakiej dzidy? Co wtedy? Czy cześć rycerska może przyprawić nogę? Nie. A rękę? Nie. A czy może uspokoić ból rany? Nie. Więc w takim razie cześć rycerska nie zna się na chirurgji? Nie. Co to jest cześć? Słowo. Co to jest cześć? Co to jest ta cześć? Trochę powietrza. Ładna historja! Kto ją posiadł? Ten, co to zginął w środę. Czy ją czuje? Nie. Czy ją słyszy? Nie. Więc ona nie działa na zmysły? Pewnie, że nie działa na zmysły nieżywego. Ale czy nie żyje z żyjącym? Nie. Dlaczego? Zawiść tego nie ścierpi. No, to ja się jej zrzekam. Cześć, to tylko tarcza herbowa[1]) — i na tem koniec mego katechizmu.[2])

Na innem miejscu mówi Sir John, że „lepszą cząstką odwagi jest oględność". I rzeczywiście, zachowuje się podczas walki z jak największą oględnością. Gdy natarł na niego Douglas, pada na ziemię i udaje nieżywego.

Rzymskiemu triumfatorowi[3]) towarzyszył człowiek, który szeptał mu do ucha obrażające przezwiska. Miało to zapobiec wzbiciu się zwycięskiego wodza w zbyt wielką dumę. Zupełnie podobną rolę odgrywa Falstaff wobec koturnowych bohaterów Szekspira. Trudno

[1]) A więc coś zewnętrznego.

[2]) Cały monolog składał się z krótkich pytań i odpowiedzi.

[3]) Triumf był to uroczysty wjazd zwycięskiego wodza do Rzymu.

także wyobrazić sobie, aby poeta pisał „Henryka IV“ bez myśli, że Falstaff, kłamca, tchórz, oszust i rzezimieszek mniej zrobił na świecie złego od takiego rycerza „bez trwogi i zmazy“, jak Hotspur.

Dwie te postaci reprezentują dwa poglądy na świat. Krytyka filozoficzna rozróżnia w życiu ludzkiem dwojakie wartości, mogące być celem dążeń — eudajmonistyczne, t. j. polegające na szczęściu, i tymetyczne, jak cnota lub sława. Falstaff jest zwolennikiem pierwszych, pojętych tak ciasno, jak je zdolna jest pojąć jego gruboskóra natura. Zjeść, wypić, pośmiać się — to jego ideał. Dąży zaś do osiągnięcia tych rozkoszy bez najmniejszych skrupułów. Byłby wstrętny, gdyby jego łotrowskich sprawek nie opromieniał humor.

Hotspur równie ciasno pojmuje wartości tymetyczne. Nie zna miłości bliźniego, litości dla pokonanych, poświęcenia własnego ja dla ojczyzny. Nie zna idei państwowej — chce Anglję podzielić na trzy części. Zna tylko honor rycerski. Jest bohaterem, ale bohaterem minionej już za czasów Szekspira epoki, epoki, w której panowało prawo pięści, przyozdobione malowniczemi gestami, jak uroczyste wyzywanie się do boju, użycie zawołań rodowych i t. p. Hotspur również byłby odpychający, gdyby nie czar poezji, jaki każdemu jego odezwaniu się nadaje nienawistna wyobraźnia. W gruncie rzeczy jest on większym poetą od tych, których balladami tak pogardza.

Stoją więc naprzeciw siebie dwa ujemne typy epoki — jeden wymierający w miarę, jak zniknął feudalizm, drugi rozwijający się w miarę, jak ludzie odwracali się od idealnych dóbr ku materjalnym. Czy Szekspir zdawał sobie dokładnie sprawę z tego przeciwieństwa, niepodobna powiedzieć. W każdym razie skontrastował Hotspura i Falstaffa z pełną świadomością. Świadczą o tem nietylko ich własne role, ale i poświęcone im ustępy w rolach innych osób. I w każdym razie poeta na obie postaci wydał wyrok, choć może przyszło mu to z pewną przykrością i choć oburzają się na niego za to niektórzy krytycy, pragnący być mędrsi od Szekspira.

Hotspur z całym swym rycerskim katechizmem, z całym zapałem, odwagą i fantazją, jest manekinem w ręku chytrego Worcestera i ofiarą chwiejności sprzymierzeńców, których poczęści pozrażał swą dumą i szorstkością. Falstaffa kiedyś odtrąci jego ukochany książę. Gruby Jaś był dla niego doskonałym towarzyszem hulanek i doskonałym przedmiotem żartów. Z chwilą, gdy Henryk wyrósł z tego wszystkiego, koniec z przyjaźnią. Gdyby jeszcze Jaś był mniej dowcipny, mógłby zostać nadwornym błaznem. Lecz nigdzie błaznowi

nie wolno być dowcipniejszym od króla. Falstaff posiada potężną inteligencję. Ale cóż na szerszej arenie z potężnej inteligencji, która zwraca się ku celom niegodnym, niskim i egoistycznym?

Pod koniec tej części daleko jest jednak do katastrofy, wiszącej nad Falstaffem. Zginąć natomiast musi Hotspur. Nie zdoła pokonać Henryka IV, człowieka splamionego zbrodnią, ale reprezentującego ideę jednej, silnej Anglji, reprezentującego — bez względu na źródło swej władzy[1]) — majestat monarszy. Zginie z ręki ks. Henryka, którym pogardzał jako lekkomyślnym hulaką. W młodzieńcu drzemało utajone bohaterstwo, równe Hotspurowemu, i budzi się teraz. Będzie służyło nie samolubnym dążeniom, lecz dobru ojczyzny. Henryk ocala życie ojcu, walczącemu z Douglasem, potem zabija Hotspura. Falstaff, który w czasie pojedynku między obu bohaterami leżał jak nieżywy, wstaje po odejściu księcia, zadaje martwemu wodzowi rokoszan nową ranę i głosi, że to on go zabił. Książę oświadcza, że nie będzie przeczył — i gruby rycerz zostanie sławnym człowiekiem.

Zwycięstwo króla jest zupełne. Posyła on na szafot zdradzieckiego posła Worcestera i jego towarzysza, poczem zapowiada dalszą bezwzględną walkę z resztą wewnętrznych wrogów.

CZĘŚĆ DRUGA.

zawdzięcza swe powstanie popularności pierwszej. Tam ks. Henryk poprawił się już był, otrzymał stanowisko, należne swemu urodzeniu, i potwierdzenie następstwa tronu, wreszcie dał dowody, że potrafi coś więcej, niż baraszkować z Falstaffem. Tu widzimy go znowu w Eastcheap, znowu płatającego figle Sir Johnowi, znowu ważne sprawy państwa i ojcowscy wysłańcy przerywają mu zabawę. Wezwany do łoża konającego króla, raz jeszcze zapewnia go z zapałem, że pojmuje poważnie obowiązki władcy i, zasiadłszy na tronie, nie zawiedzie zaufania. Otrzymuje przy tej sposobności radę, aby starał się burzycieli porządku zatrudnić zewnętrzną wojną. Poza tem wypełniają dramat zamieszki z czasów Henryka IV, zaszłe po r. 1403, t. j. po bitwie pod Shrewsbury.

---

[1]) Historycy rozwoju konstytucyjnego Anglji uzasadniają prawo Henryka IV do tronu uchwałą Parlamentu, która mu go oddała. Pogląd ten istniał już za czasów Elżbiety, ale Szekspir go najwidoczniej nie dzielił.

Postaciom akcji głównej brak już genjalnej charakterystyki, która olśniewała w Hotspurze i Glendowerze. Falstaff natomiast jest utrzymany na dawnym poziomie. Zapewne tworząc pośpiesznie, poeta niewiele sobie zadał trudu z sytuacjami. Nie stworzył nowych, lecz tylko z pewnemi zmianami opracował szereg motywów pierwszej części lub obszernie potraktował inne, tam zużytkowane tylko ubocznie.

I tak krótka i szybko zażegnana kłótnia Falstaffa z gospodynią z Pod głowy dzika, wraca tu w formie sceny, w której gospodyni każe go uwięzić za długi. Zaledwie nastąpiła zgoda, a mianowicie podczas urządzonej z tego powodu hulanki, książę i Poins przebierają się, aby zadrwić z Falstaffa. Tym razem jednak pragną tylko przyjrzeć się zabawie grubego rycerza w jego kółku i posłuchać rozmowy, więc występują jako kelnerzy i posługują przy stole. Dalsze sceny komiczne są znów powtórzeniem przewag Falstaffa na polu bitwy i jego metod rekrutacyjnych. Ale w części pierwszej poeta wedle prymitywnego zwyczaju swych poprzedników kazał mu poprostu opowiadać publiczności o poborze i o składzie kompanji. Tu widzimy go rzeczywiście przeprowadzającego pobór w dobrze znanem Szekspirowi hrabstwie Gloucester. Daje to sposobność do wprowadzenia dwóch komicznych sędziów pokoju z zapadłej prowincji, zapewne rysowanych z natury. Szczególnie dobrą postacią z tej pary jest Shallow[1]) (płytki), który czuje się zaszczycony przybyciem Falstaffa, a równocześnie z typowym snobizmem[2]) angielskim wspomina wciąż o wspólnie spędzonych czasach młodości — byli bowiem kolegami szkolnymi. Opowiada przytem cuda o swych rzekomych wybrykach.

Falstaff nie przeczy, potem nawet zaczyna potakiwać, gdyż bawi go to wszystko, a nadto widzi doskonałą sposobność do zaciągnięcia znaczniejszej pożyczki, której naturalnie nie ma zamiaru oddać. Shallow zaprasza go, aby wracał z wyprawy przeciw rokoszanom przez hrabstwo Gloucester i nie omieszkał wstąpić do starego przyjaciela. Sir John czyni naturalnie zadość temu życzeniu — i podczas nocnej hulanki u Shallow'a dochodzi go wiadomość o zmianie tronu.

Przynosi ją chorąży Pistol[3]), godny oficer sławnej kompanji Falstaffa, samochwał, tchórz i awanturnik. Szekspir każe mu przema-

---

[1]) Czyt. *Szael'lō*.

[2]) Wyraz ten oznacza pięcie się do wyższej klasy społecznej, przechwalanie się znajomościami w takiej klasie i t. p.

[3]) Czyt. *Pi'sləl* — (Pistolet).

wiać pompatycznym wierszem, wśród którego pojawiają się poprzekręcane urywki z różnych współczesnych dramatów i jak najfałszywiej zastosowane imiona historyczne lub mitologiczne, najwidoczniej również zapamiętane z teatru.

Falstaff. Jak się masz, Pistolu?

Pistol. Niech ci Bóg da zdrowie Sir Johnie.

Falstaff. Cóż za wiatr przywiał cię tu, Pistolu?

Pistol. W każdym razie nie zły wiatr, który nikomu nie przywieje nic dobrego. Słodki rycerzu, jesteś teraz jednym z największych ludzi w królestwie.

Sędzia Silence.[1]) Jak Boga kocham, zdaje mi się, że tak. Tylko Puff z Barson[2]) będzie tęższy.

Pistol. Puff!

Puff w twoje zęby, ty nikczemny tchórzu!
Sir Johnie, jam ci Pistol, druh serdeczny,
A przyjechałem tu na łeb, na szyję,
Niosę ci wieści, niosę błogie czasy,
Radosne szczęście i nowiny złote.

Falstaff. Proszę cię, wypowiedz je, jak człowiek z tego świata.

Pistol. Dla świata i światowców podłych — figa!
Treścią mych wieści Afryka i radość.

Tu Falstaff, zniecierpliwiony, odpowiada mu już tym samym stylem:

Nędzny rycerzu asyryjski, gadaj!
Niech król Kofetua twe wieści pozna.

Podpitemu Silence'owi król Kofetua, postać ze starych ballad ludowych, przypomina ballady o sławnym zbójcy, Robinie Hood[3]) i jego towarzyszach:

Robin Hood, Scarlet[4]) i John...

Pistol. Jakto? Czyż kundle ze śmiertelnika będą
Szczerzyły zęby przeciw Helikonom,[5])
A wzgarda spotka dobre wiadomości?
To ty, Pistolu, głowę złóż na łonie furyj!

Shallow. Dobry szlachcicu, wasze formy towarzyskie są mi obce.

Pistol. W takim razie płacz.

Shallow. Pozwól mi waszmość. Jeżeli waszmość przychodzi z wieściami

---

[1]) Czyt. *Saj'lens* („Milczek").

[2]) Czyt. *Bə(r)'sən.*

[3]) Czyt. *Hud.*

[4]) Czyt. *Ska(r)'let.*

[5]) Wedle podań greckich, na górze Helikon mieszkały Muzy, boginie, opiekujące się sztukami.

z dworu, sądzę, że są tylko dwie możliwości — albo je wyjawić, albo je zachować w tajemnicy. Mam, panie, od króla pewną godność urzędową.

Pistol. A od którego króla, ty łazarzu?
Powiedz lub zginiesz!

Shallow. Od króla Henryka.

Pistol. Czwartego czy Piątego?

Shallow. Od Czwartego.

Pistol. Na śmietnik z twym urzędem!
Sir Johnie, jagnię twe jest dzisiaj królem,
Zowie się Henryk Piąty. Mówię prawdę.
Jeżeli Pistol łże, pokaż mu figę,
Jak hiszpańskiemu zarozumialcowi.

Falstaff. Co, umarł stary król?

Pistol. Trup, jak ćwiek we drzwiach.
To święta prawda.

Falstaff. Dalejże, Bardolph, siodłaj mi konia. — Mości Robercie Shallow, wybieraj jaki chcesz urząd w kraju, jest twój. — Pistolu, objuczę cię godnościami tak, że nie udźwigniesz.

Bardolph. O szczęśliwy dniu! Nie wziąłbym za to, co mnie czeka, godności rycerza.

Pistol. A co, dobre wiadomości?

Falstaff. Zanieście imć pana Silence do łóżka. — Mości Shallow, milordzie Shallow, bądź czem zechcesz. Jestem szafarzem Fortuny.[1]) Wdziewajcie buty, będziemy jechali całą noc. — O kochany Pistolu! — Zwijaj się, Bardolph. — No, Pistolu, powiedz mi coś więcej, a tymczasem wymyśl dla siebie jakiś smaczny kąsek. Wdziewaj buty, wdziewaj buty, mości Shallow. Wiem, że król jest chory z tęsknoty za mną. Bierzmy konie — czyjekolwiek. Ustawy angielskie są na moje rozkazy.

Po przybyciu do Londynu całe towarzystwo staje na ulicy, którą ma przechodzić pochód koronacyjny.

Pistol. Ryknęło morze i zagrzmiały surmy.

(Wchodzi król Henryk Piąty z orszakiem, wśród orszaku Lord Wielki Sędzia.[2])

Falstaff. Królu Henrysiu, niechaj Bóg cię strzeże!
O ty mój królu!

Pistol. Niechaj cię strzeże Bóg, dziecię królewskiej chwały!

Falstaff. Bóg z tobą, drogi chłopcze!

Król. Milordzie Wielki Sędzio, racz przemówić
Do niemądrego tego człeka.

---

[1]) Bogini szczęścia.

[2]) Drugie stanowisko w sądownictwie angielskiem. Lord W. Sędzia za Henryka IV miał mieć niemiłe zajście z księciem Henrykiem, którego kazał uwięzić za wymierzony sobie policzek. Poszło o ulubieńca księcia (możemy więc w dramacie domyślać się, że o Falstaffa).

W. Sędzia. Czyś waść
Przy zdrowych zmysłach? Czy waść wiesz, co mówisz?
Falstaff. Mój królu, mój Jowiszu! Ja do ciebie
Mówię, kochanie.
Król. Ja cię nie znam, stary.
Weź się do modłów. Jakże nie do twarzy
Błaznowi, wesołkowi ta siwizna!
Długo mi śnił się taki człek — tak samo
Opuchły, taki stary i bezbożny.
Po przebudzeniu jednak snem swym gardzę.
Od dziś mniej dbaj o ciało, niż o duszę,
Przestań dogadzać sobie, pamiętając,
Że trzykroć większy grób na ciebie paszczę
Rozdziawia, niż na innych. Nie chcę słyszeć
Błazeńskich żartów twoich w odpowiedzi —
Nie myśl, że jestem tem, czem byłem przedtem.

Zamiast spodziewanych łask sypią się na Falstaffa upomnienia i przestrogi. Henryk zapowiada, że zapewni mu środki do życia, a w razie poprawy wynagrodzi go odpowiedniem stanowiskiem. Wydala go jednak z Londynu, zabraniając mu zbliżać się na odległość dziesięciu mil[1]) do swej osoby. Czujemy, że postępek króla jest rozsądny i sprawiedliwy, ale równocześnie trudno oprzeć się pewnemu żalowi.

Pochód koronacyjny przeszedł. Nastaje chwila przykrego milczenia. Falstaff jest za mądry, aby łudził się, zachowuje jednak, jak w każdym kłopocie i po każdem zdemaskowaniu, pozorną równowagę umysłu.

Falstaff. Mości Shallow, winiennem ci tysiąc funtów.

Shallow. A tak, Sir Johnie, i prosiłbym, abym mógł je zabrać z sobą do domu.

Falstaff. To będzie trudno, mości Shallow. Nie martw się tem, co zaszło. Przyśle po mnie pocichu. Widzisz, on musi tak postępować dla oka. Nie bój się o swoje wyniesienie. Jeszcze ja zrobię z ciebie wielkiego człowieka.

Shallow. Nie mam pojęcia, jakim sposobem. Chyba dasz mi swój kaftan i podepchasz go słomą.[2]) Proszę cię, dobry Sir Johnie, oddaj mi pięćset funtów z mego tysiąca.

Falstaff. Zobaczysz waćpan, że dotrzymam słowa. To coś słyszał, to tylko mydlenie oczu ludziom.

Shallow. Naprzód cię namydlili, a potem ogolą.

Falstaff. Nie bój-no się waszmość tej brzytwy. Ot, chodź ze mną na obiad. Chodź, poruczniku Pistol, chodź, Bardolphie. Przyślą po mnie, jak tylko się ściemni.

---

[1]) Angielskich (mila ang. = ok. 1609 *m*).

[2]) Z pewnej mowy Falstaffa wynika, że Shallow był niski i chudy.

W tej chwili jednak nadchodzi lord W. Sędzia i każe uwięzić towarzystwo. Najwidoczniej król nie na żarty mówił o wydaleniu ze stolicy.

Postać Falstaffa wywołała w literaturze światowej cały szereg naśladowań. Działała silnie u nas na wyobraźnię Słowackiego, który w dramacie „Jan Kazimierz“ wziął sobie za wzór „historje“ szekspirowskie. Wiemy, że sztuka ta napisana była w całości, ale niestety zachowało się z niej tylko kilka scen początkowych. Widać z nich, że poeta postanowił zastosować metodę wielkiego Anglika, przeplatając sceny poważne o treści, wziętej z dziejów, komicznemi. Występuje tu gruby szlachcic, łgarz i zawadjaka, zadłużony — jak Falstaff u swej gospodyni — u warszawskiej mieszczki, u której mieszka. Wyrusza on na wojnę kozacką i zapewne jego przygody przypominały bohaterskie czyny Falstaffa. W fragmencie „Krakusa“, który miał być dalszym ciągiem „Lilli Wenedy“, spotykamy się również z sytuacją, zapożyczoną z „Henryka IV“. Królewicz zupełnie podobnie, jak ks. Henryk, przesiaduje ustawicznie w gospodzie w towarzystwie dwóch wesołych kompanów, Leliwy i Doliwy. Falstaff rozszczepił się na te dwie osoby. Rehabilitacji ks. Henryka pod Shrewsbury miało zapewne odpowiadać zabicie smoka przez Kraka.

Ale najsilniejszy wpływ postaci Sir Johna — i to nie w zapomnianych fragmentach, ale w powszechnie znanem arcydziele naszej literatury — widać u Sienkiewicza. Wiemy, że dzieła Szekspira były jedną z trzech książek, z któremi wielki powieściopisarz nie rozstawał się nigdy — tamtemi dwiema były „Odyseja“ w przekładzie Lucjana Siemieńskiego i Pamiętniki Paska.

Zagłoba jest postacią rdzennie polską, a od Falstaffa znacznie wyższą moralnie. Trudno jednak zaprzeczyć, że pomysł jej pochodzi z „Henryka IV“, że szereg rycerskich przewag grubego szlachcica zupełnie odpowiada zasługom wojskowym Falstaffa, że nawet niektóre wyrażenia Zagłoby są echem jego powiedzeń. Każdy mniej więcej pamięta pełne zapału słowa Zagłoby o działaniu dobrego trunku na krew szlachecką. Posłuchajmyż teraz, co mówi Falstaff po rozmowie z ks. Janem, młodszym bratem ks. Henryka:

Życzyłbym ci więcej dowcipu. Przydałby ci się bardziej, niż twoje księstwo. Słowo daję, ten młody chłopak o rybiej krwi ani trochę mnie nie kocha i nikt go nie może rozśmieszyć. Ale cóż dziwnego? Wszak nie pije wina. Nigdy nic ciekawego nie wyrosło z żadnego z tych nachmurzonych młodych ludzi. Cienki napój i częste jedzene ryb tak im krew wystudza, że popadają w coś, jakby

w męską blednicę. Gdy się potem pożenią, mają same córki. Są naogół głupcami i tchórzami — którymi część z nas byłaby także, gdyby nie rozgrzewka. Dobry cheres działa podwójnie: idzie do mózgu, wysusza wszelkie otumaniające, ogłupiające, ociężałe wyziewy, które go otaczają, czyni go pojętnym, szybkim, lotnym, pełnym subtelnych, ognistych a miłych postaci, a te, przekazane głosowi i językowi, który je rodzi, stają się wybornym dowcipem. Drugą własnością przedniego cheresu jest, że rozgrzewa krew. Ta, przedtem chłodna i nieruchawa, pozostawiała wątrobę[1]) bladą, a to oznaka bojaźliwości i tchórzostwa. Ale cheres rozpala krew i każe jej pulsować z organów wewnętrznych do zewnętrznych. Oświetla twarz, która, jak sygnał ogniowy, woła pod broń całą resztę tego małego królestwa, jakiem jest człowiek. Wtedy cała armja sił życiowych, cały lud oddanych spokojnym zajęciom popędów staje pod chorągwią swego wodza, serca, a to, rozdąwszy się dumą, że ma taki orszak, spełnia wszelakie odważne czyny. Takie to męstwo daje nam cheres. Więc biegłość w robieniu bronią jest niczem bez tęgiego wina, bo ono dopiero w ruch ją puszcza; nauka jest tylko zakopanem złotem, strzeżonem przez djabła, póki tęgie wino nie sięgnie do tego zapasu i nie obróci go na ludzki użytek. Dzięki temu właśnie, ks. Henryk jest mężny, gdyż zimną krew, odziedziczoną po ojcu, jakgdyby glebę jałową i nieurodzajną, zgnoił, obrobił i uprawił, popijając pilnie a obficie użyźniający cheres. Rozgrzał się i stał się dzielnym. Gdybym miał tysiąc synów, pierwszą zasadą życiową, jakąbym im wpajał, byłoby wyrzeczenie się cienkich napojów na rzecz cheresu.

Studjum poszczególnych literatur uczy nas, że jedne motywy i jedne postaci stale powracały z pewnemi zmianami. Sam Falstaff zawdzięcza swe powstanie figurze żołnierza samochwała, zapożyczonej przez nowożytną komedję z rzymskiej. Nie mamy więc czemu wstydzić się zależności Zagłoby od Falstaffa. Raczej podziwiać należy mistrzostwo, z jakiem Sienkiewicz nieśmiertelną tę postać przetworzył w duchu swego narodu. Niepodobna jednak zaprzeczać zaciągniętego przezeń długu.

KRÓL HENRYK PIĄTY

powstał prawdopodobnie najpóźniej z całego cyklu, przedstawiającego dzieje Lancastrów i Yorków, a to dla wypełnienia w nim luki. Temat, którym była zwycięska wojna zdobywcza z Francją, niewiele wprawdzie mieścił w sobie dramatycznych pierwiastków, ale dawał pole do efektownych scen patrjotycznych i mógł dzięki temu liczyć na powodzenie.

Dawniejsi krytycy uważali zwycięzcę z pod Azincourt[2]) za uko-

---

[1]) Wątrobę uważano za jedną z siedzib władz umysłowych.

[2]) Czyt. *Azękur'*.

chanego bohatera poety, za postać idealnego króla czy nawet idealnego człowieka. W ostatnich czasach nastąpiła silna reakcja i zaczęto w Henryku wynajdywać coraz więcej rysów ujemnych. Zdaje się, że prawda jest pośrodku. Poeta brał materjał kronikarski i opracowywał go, powodując się głównie względami scenicznemi. W „Henryku IV“ Falstaffa stworzył mniej więcej z niczego, w obrazie Hotspura zmienił lub dodał cały szereg rysów. Te dwie postaci stanowczo interesowały go najbardziej. Księcia Henryka pozostawił mniej więcej takim, jakim przedstawiały go kroniki, uzupełniające rzeczywistość tradycją. Łatwo domyślić się, że młodzieńca ku towarzystwu Falstaffa i życiu karczemnemu popycha bezczynność i brak szerszego pola do działania. Z chwilą, gdy poczuł na swych barkach odpowiedzialność, gdy ujrzał przed sobą możliwość dokonania wielkich czynów, wedle jego własnego wyrażenia sen o Falstaffie pierzcha na zawsze. Henryk będzie odtąd żył jedynie dla swych królewskich obowiązków i dla sławy.

Jest to psychika bardzo mało skomplikowana. Poeta wziął ją gotową od kronikarzy i zasadniczo skreślił już we wzmiance o Henryku pod koniec „Ryszarda II“. Od rzuconego tu szkicu, nie odstąpił. W każdym razie w postać zdobywcy Francji nie włożył tych skarbów myśli i wyobraźni, co w tamte dwie, Falstaffa i Hotspura, i tak jej nie ukochał. Trudno też zgodzić się z krytykami, którzy dopatrują się w niej pewnych pierwiastków osobistych.

W „Henryku V“ widzimy, jak dawny przyjaciel Falstaffa organizuje wyprawę do Francji w imię praw dynastycznych, które uzasadnia długi wywód arcybiskupa z Canterbury, a które dla historycznego Henryka były niewątpliwie tylko pretekstem do zbójeckiej napaści na obcy naród, osłabiony wewnętrznemi rozterkami. Tu Szekspir stara się wojnę usprawiedliwić także wyzywającem zachowaniem się francuskiego następcy tronu, który po wstąpieniu na tron Henryka, przysyła mu ironiczny dar — skrzynię piłek tennisowych.

Widzimy dalej króla tłumiącego niebezpieczny spisek, przeprawiającego się do Francji, zdobywającego twierdzę Harfleur,[1]) odnoszącego z niewielkiemi siłami świetne zwycięstwo pod Azincourt; wreszcie zawierającego pokój, który zapewnia mu tron francuski po zgonie Karola VI, i dla nadania układowi większej mocy zaślubiającego królewnę francuską. Dla scharakteryzowania Henryka jako bo-

---

[1]) Czyt. *Arflör'*.

hatera włożył mu poeta w usta szereg pięknych tyrad, w których zagrzewa on żołnierzy do boju, modli się o zwycięstwo lub z oburzeniem odrzuca upokarzające propozycje, stawiane przez ufnego w swą przewagę nieprzyjaciela. Jako króla charakteryzuje go długi monolog, wygłoszony przed bitwą, a mówiący o ciężkiej odpowiedzialności monarchów, jako wodza sceny obozowe, widzimy go bowiem nocą chodzącego od ogniska do ogniska i słyszymy jego rozmowy z żołnierzami, którzy nie wiedzą, że to król. Dawny humor objawia się nie tyle w figlu, spłatanym przy tej sposobności, ile w tchnących rubaszną szczerością zalotach do królewny Katarzyny.

Sceny poważne „Henryka V" są dość efektowne i okraszone suto pięknościami poetyckiemi, ale ani głębokie, ani porywające. Postaci podrzędne nie odznaczają się też subtelnością. Jakby przeczuwając mające za lat parę nastąpić zjednoczenie całej W. Brytanji, Szekspir wprowadził w wojsku Henryka postaci z różnych szczepów, zamieszkujących jej wyspy. Każda po swojemu przekręca angielszczyznę. Mogło to bawić parter za Elżbiety, dzisiejszego widza nie pociąga. Z postaci tych wyróżnia się tylko Walijczyk, Fluellen.[1]) Parę scen dramatu zawiera dość dużo niepoprawnej i niezgrabnej francuszczyzny. Jedna z nich — to lekcja angielskiego, jaką bierze od swej damy dworu królewna.

Przedstawienie obozu francuskiego jest również dostosowane do poziomu najwyżej przeciętnie kulturalnego widza z czasów Elżbiety. Poeta nie odmawia nieprzyjaciołom męstwa, zato jednak maluje karykaturalnemi rysami ich zarozumiałość i lekkomyślność.

Sceny czysto komiczne z wyjątkiem równocześnie śmieszącego i rozczulającego opowiadania o śmierci Falstaffa — czynią po „Henryku IV" dość przykre wrażenie. Pistol był dobry jako drobna postać epizodyczna, ale przechwałki jego i kije, jakie ostatecznie dostaje, to efekty zbyt tanie i prymitywne.

Jednem słowem widać, że „Henryk V" powstał jedynie dla uzupełnienia cyklu i dostarczenia trupie sztuki, którąby ściągnęła masy publiczności. Pośpiech poety objawił się między innemi przez wprowadzenie chórów. Poczęści były one przeznaczone do spotęgowania nastroju patrjotycznego i rozbudzenia wyobraźni widzów, których wzrokowi scena teatru *Globe* nie mogła dać obrazu wielkiej bitwy, poczęści jednak także do opowiedzenia szeregu szczegółów, które

---

[1]) Czyt. *Fluel'len.*

trudno było pomieścić w dramacie. Dla uniknięcia nieporozumień trzeba dodać, że „chóry“ te wygłaszał na scenie elżbietańskiej jeden człowiek.

WESOŁE KOBIETY Z WINDSORU.

Jeżeli nawet przytoczona powyżej tradycja o napisaniu tej komedji z najwyższego rozkazu nie zgadza się z rzeczywistością, to i tak należy powstanie „Wesołych kobiet“ przypisać jakiemuś impulsowi zewnętrznemu. W wykonaniu widać pośpiech, gdyż wiersz pojawia się tylko wyjątkowo. Falstaff jest zupełnie inny, niż w historjach. w drugiej części „Henryka IV“ słyszeliśmy z jego ust: „Nietylko jestem sam dowcipny, ale stanowię źródło dowcipu dla innych“. Tu właśnie jest nie tyle źródłem, ile przedmiotem cudzego dowcipu. Płatają mu niemiłosierne psoty i złośliwie z niego pokpiwają. Z jego sprytu i z jego humorystycznej filozofji życia prawie śladu nie pozostało. Stanowczo Sir John nie nadawał się na bohatera sztuki o treści, zapożyczonej z romantycznych nowel włoskich. Można sobie jednak wyobrazić, że samo jego nazwisko ściągało do teatru tłumy.

Jakby nie wiedząc, czem wypełnić resztę komedji, poeta powtórzył motyw „Henryka V“ i wprowadził postaci Walijczyka oraz Francuza, kaleczących srodze angielszczyznę i kłócących się zawzięcie między sobą. Lepiej wypadła trzecia akcja, przedstawiająca zaloty trzech ludzi do córki zamożnego mieszczanina windsorskiego. Jak to bywa w komedjach, wychodzi zwycięsko ten, który posiada wzajemność samej panny, a protegowany ojca i protegowany matki zostają wystrychnięci na dudków. Wogóle najszczęśliwiej udał się w „Wesołych kobietach“ obraz życia małego miasteczka. Jest to właściwie jedyna komedja Szekspira, zasługująca na nazwę obyczajowej.

WIELE HAŁASU O NIC.

Dwa poprzednie utwory są może dowodem pewnego znużenia, jakie w tym czasie ogarnęło poetę. Minęło ono szybko — i powstały, zapewne w szybkiem następstwie, trzy jego najsławniejsze komedje.

Pierwsza, „Wiele hałasu o nic“, opiera się na włoskiej noweli o dziewicy, którą spotwarzył przewrotny człowiek i odtrącił wskutek tego narzeczony. Rodzice rozgłaszają, że umarła, i ukazują ją oczom ludzkim dopiero, gdy jej niewinność została stwierdzona.

Łatwowierny i porywczy narzeczony otrzymuje przebaczenie i obfitująca w dramatyczne momenty akcja kończy się małżeństwem.

Nie był to właściwie temat do komedji. Lecz Szekspir zgodnie ze swym ówczesnym nastrojem dodał dużo szczegółów komicznych. Przedewszystkiem kazał odkryć potwarz dwom rozbrajająco głupim naczelnikom straży, których w środowisko włoskie żywcem przeniósł z angielskich stosunków. Nietylko nazywają się konstablami, nietylko słyszymy, że zostali w y b r a n i dla czuwania nad bezpieczeństwem publicznem, ale mają też nazwiska angielskie, co zresztą często zachodzi u postaci komicznych w dramatach elżbietańskich i bywa nawet środkiem pomocniczym charakterystyki. Wedle tradycji Szekspir skopjował jednego z nich z żywego oryginału, spotykanego w miasteczku, przez które corocznie przejeżdżał, odwiedzając Stratford.

Oto scena przesłuchiwania schwytanych winowajców, których brat panującego księcia, Don Juan[1]) użył do oczernienia niewinnej Hero. Należy dodać na wstępie, że przekręcanie wyrazów obcego pochodzenia zdarza się w Anglji między ludźmi o niższem wykształceniu o wiele częściej, niż np. u nas, a to z powodu tych słów wielkiej liczby. W czasach Szekspira musiało być jeszcze powszechniejsze, niż dzisiaj, gdyż każdy prawie silił się na przemawianie ozdobnym stylem, świadczącym rzekomo o wyższem stanowisku społecznem i ogładzie. Językowe kwiatki klaunów szekspirowskich niezawsze dają się naśladować po polsku. Ich nazwiska podaję tu w formie, przyjętej przez naszych tłumaczów i nieco spopularyzowanej już przez scenę.

C i a r k a. Czy jest już cała nasza kurperacja?

K w a s e k. Stołek i poduszkę dla zakrystjana![2])

Z a k r y s t j a n. Gdzie podsądni?

C i a r k a. A no, to ja i mój kolega.

K w a s e k. Pewnie. My mamy prowadzić ingadację.

Z a k r y s t j a n. Ale gdzie są złoczyńcy, których mamy indagować? Niech ich przyprowadzą przed pana konstabla.

C i a r k a. A no pewnie, przyprowadzić ich przede mnie. — Jak się nazywasz, przyjacielu?

B o r a c h i o.[3]) Borachio.

---

[1]) Hiszpańska wymowa jest *Don Huan*, ale u nas pod wpływem języka francuskiego utarła się wymowa *Don Żuan*.

[2]) Zakrystjan prowadził zwykle zapiski metrykalne, musiał więc umieć pisać. Z tego powodu zawezwano go do udziału w przesłuchaniu.

[3]) Czyt. *Bora'kio*.

Ciarka. Proszę zapisać: Borachio. A waść?

Konrad. Jestem szlachcicem, panie, i nazywam się Konrad.

Ciarka. Zapisać: Imć pan Konrad, szlachcic. — A służycie wy Bogu?

Konrad i Borachio. Mamy nadzieję, że tak.

Ciarka. Zapisać: Mają nadzieję, że służą Bogu — a Bóg napisać naprzód, bo niech Bóg broni, żeby Bóg nie miał pierwszeństwa przed takimi drabami. — Panowie, już udowodniono, że jesteście mniej więcej łotry, i niezadługo nawet będzie można to przypuszczać. Co macie do powiedzenia na swoją obronę?

Konrad. Że nie jesteśmy łotrami, panie.

Ciarka. Strasznie chytra sztuka, możecie mi wierzyć, ale już ja go zażyję z mańki. — Chodź-no tu wasze. Powiem ci coś do ucha. Mówię ci, myślą o was, że jesteście łotry.

Borachio. A ja mówię, panie, że nie jesteśmy.

Ciarka. Dobrze, odejdź na bok. — Mój Boże, zmówili się. Czyście zapisali, że nie są łotrami?

Zakrystjan. Panie konstablu, śledztwo trzeba prowadzić inaczej. Trzeba zawołać straż, która ich oskarża.

Ciarka. A no pewnie, to najlepszy sposób. Niech się straż przybliży. — Panowie, rozkazuję wam w imieniu księcia, oskarżcie tych ludzi.

Pierwszy strażnik. Ten człowiek powiedział, panie, że Don Juan, brat księcia, jest łajdakiem.

Ciarka. Zapisać, że książę Don Juan łajdak. A to jawne krzywoprzysięstwo nazwać brata książęcego łajdakiem!

Borachio. Mości konstablu —

Ciarka. Cicho bądź, drabie jeden, cicho! Twoja gęba nie podoba mi się, mogę ci to powiedzieć.

Zakrystjan. Coście jeszcze słyszeli?

Drugi strażnik. A no, że dostał od Don Juana tysiąc dukatów, aby fałszywie oskarżył pannę Hero.

Ciarka. Ależ to defraudacja, jak byk!

Kwasek. Jak Boga kocham, nic innego.

Zakrystjan. Co jeszcze, chłopcze?

Pierwszy strażnik. I że hrabia Klaudjo miał przez to zamiar znieważyć publicznie Hero i nie poślubić jej.

Ciarka. A ty łotrze! Będziesz za to smażył się w piekle, jak pączek w maśle!

Zakrystjan. Co jeszcze?

Straż To wszystko.

Zakrystjan. A to więcej, moi panowie, niż możecie zaprzeczyć. Ks. Juan dziś rano uciekł z miasta. Hero została tak właśnie oskarżona i odepchniętą, a z żalu umarła nagle. Panie konstablu, każ tych ludzi związać i zaprowadzić do domu Leonata.[1]) Ja pójdę naprzód i pokażę mu protokół *(odchodzi)*.

Ciarka. Dalej, skrępować ich!

Kwasek. Skrępować i odstawić! —

Konrad. Precz, ty błaźnie!

---

[1]) Ojca Hero.

Ciarka. Bójcie się Boga! Gdzie zakrystjan? Niech napisze, że książęcy urzędnik jest błazen! — Dalej, związać ich! — A ty drabie!

Konrad. Idź precz, jesteś osieł, jesteś osieł.

Ciarka. Czy ty nie masz despekta dla mego stanowiska? Czy ty nie masz despektu dla mego wieku? — Czegoż go tu niema pod ręką, żeby zapisał, żem osieł! Ale panowie, pamiętajcie, żem osieł. A ty łajdaku! Jesteś indywidjum i udowodnią ci to wiarogodni świadkowie. Ja jestem człowiek mądry; co więcej, jestem urzędnik; co więcej, jestem kamienicznik; i co więcej, jestem człowiek przystojny, jakiego drugiego ciężko znaleźć w Messynie; i znam się na prawie, a widzisz; i jestem osoba zamożna, a widzisz; i osoba, co poniosła pewne straty; i osoba, co ma dwie suknie, a nosi się ochędożnie, jak się patrzy. — Prowadźcie go! Czemuż nie zapisano, że ja jestem osieł!

Komika scen, w których występują ci dwaj konstable, jest efektowna, lecz nieco błazeńska. „Wiele hałasu o nic" posiada jednak dwie postaci, reprezentujące żywioł komiczny w o wiele subtelniejszej odmianie. Są to Beatrycze i Benedykt. Oboje szydzą z miłości i małżeństwa, sobie zaś dokuczają wzajemnie złośliwemi docinkami. Podczas zabawy w pałacu Leonata, gdy mężczyźni mieli maski na twarzach, Beatrycze tańczyła z Benedyktem, a udając, że go nie poznaje, zaczęła mówić o nim. Oto, co powiada Benedykt o tej pogadance:

Kamieńby nie wytrzymał jej obmowy! Dąb uschnięty z jednym zielonym liściem byłby odpowiedział. Nawet maska moja zaczęła nabierać życia i kłócić się z nią. Nie wiedząc, że to ja, powiedziała mi, że jestem błazen książęcy, żem nudniejszy, niż wielka odwilż.[1]) Rzucała na mnie szyderstwo za szyderstwem z taką przerażającą wprawą, że byłem, jak ktoś stojący u celu pod ogniem całej armji. Mówi sztyletami, jej każde słowo przebija. Gdyby jej oddech był tak zabójczy, jak słowa, nie byłoby wpobliżu jednej żywej istoty; rozniosłaby zarazę aż pod gwiazdę polarną. Nie ożeniłbym się z nią, choćby miała mi wnieść w posagu wszystko, co Adam posiadał przed grzechem. Onaby zmusiła Herkulesa do obracania rożna, ba, do porąbania własnej maczugi na podpałkę.[2]) A, nie mówcie nawet o niej, przekonacie się, że to piekielna furja w pięknym stroju. Dałby Pan Bóg, żeby ją jaki mędrzec wypędził stąd egzorcyzmami, bo naprawdę, póki ona tu jest, człowiek czułby się w piekle tak spokojnym, jak w kościele — i ludzie grzeszą umyślnie, żeby znaleźć schronienie w piekle. W jej ślady idą zamieszanie, groza i zamęt.

Znajomi Benedykta i Beatryczy postanawiają zrobić z nich za wszelką cenę parę małżeńską. W tym celu mężczyźni pozwalają Be-

[1]) Kiedy trudno ruszyć się z domu.

[2]) Aluzja do epizodu z dziejów mitycznego bohatera greckiego, który z rozkazu bogów musiał czas jakiś spędzić na dworze królowej Omfali i spełniać jej polecenia.

nedyktowi podsłuchać rozmowę, z której dowiaduje się, że Beatrycze jest w nim bez pamięci zakochana, ale boi się jego drwin, więc wolałaby umrzeć, niż zdradzić się ze swem uczuciem. Kobiety podobnie powiadamiają Beatryczę o rzekomej miłości ku niej Benedykta — i „dwa niedźwiedzie nie będą już gryzły się za spotkaniem". Na żądanie Beatryczy, która ani przez chwilę nie wierzy w winę swej kuzynki Hero, Benedykt staje nawet po stronie spotwarzonej i wyzywa na pojedynek swego starego przyjaciela Klaudja. Na szczęście, nim przyszło do spotkania, nadchodzą Ciarka i Kwasek ze swym protokołem i po niezbyt ciężkiej pokucie Klaudja następuje huczne wesele dwojga par równocześnie.

JAK WAM SIĘ PODOBA,

druga z tych sławnych komedyj, ma w zakończeniu dwa razy tyle ślubów. A jednak nowela Lodge'a, „Rozalinda", która posłużyła za źródło, nie była pozbawiona pierwiastków dramatycznych i weszły one także w skład utworu Szekspira. Lecz treść była dla poety rzeczą podrzędną — wszakże powiedział swym widzom: Wymyślcie dla tej komedji tytuł, j a k i s i ę w a m p o d o b a.

Rzecz dzieje się w bliżej nieokreślonem księstwie francuskiem. Młodszy brat Fryderyk strącił z tronu i wypędził starszego, który osiadł w niedalekim Lesie Ardeńskim. Tylko córka wygnańca, imieniem Rozalinda, została na dworze, gdyż łączy ją serdeczna przyjaźń z córką uzurpatora Celją.

Podobne rozdwojenie, jak w rodzinie książęcej istnieje i w szlacheckiej siedzibie braci De Bois,[1]) Oliwera i Orlanda. Wbrew ostatniej woli ojca Oliwer nie kształci młodszego brata i obchodzi się z nim, jak ze sługą. Radby nawet pozbyć się go zupełnie.

Ks. Fryderyk urządza zapasy. Pragnąc odznaczyć się jakimkolwiek sposobem, a posiadając wielką siłę fizyczną, Orlando zgłasza się do walki ze sławnym atletą Karolem, którego Oliwer namawia, aby nie oszczędzał przeciwnika. Lecz wbrew wszelkim oczekiwaniom młodzieniec odnosi zwycięstwo. Jego piękność i odwaga zwracają uwagę Rozalindy. Natomiast ks. Fryderyk żywił nieprzyjaźń do jego ojca, więc usłyszawszy nazwisko, nietylko nie nagradza Orlanda, lecz jawnie okazuje mu niechęć. Orlando udaje się do domu, ale dowia-

---

[1]) Czyt. *B'ŭa.*

duje się, że brat knuje przeciw niemu zbrodnicze plany, więc w towarzystwie starego, wiernego sługi Adama uchodzi do Lasu Ardeńskiego. Przybywa tam i Rozalinda, wypędzona przez srogiego stryja, a z nią Celja, która wolała opuścić ojca, niż rozstać się z przyjaciółką. Ponieważ obawiają się w drodze złych ludzi, wyższa wzrostem Rozalinda przebiera się po męsku. Jest z niemi również wierny błazen Touchstone[1]) (nazwisko znaczy „kamień probierczy, a polscy tłumacze oddają je „Probierczyk“).

Teraz zaczyna się szereg uroczych scen na łonie natury. Stary książę ma przy sobie garść dworzan, którzy zostali przy nim. Polują wspólnie, ucztują, rozmawiają o różnych zagadnieniach życia i śpiewają pieśni. Nastrój jest sielankowy. Współcześni Szekspira lubowali się w rodzaju poezji, wynalezionym przez Greka Teokryta[2]), a wsławionym eklogami[3]) Wergilego, ale nadawali rozmowom swych pasterzy ukryte znaczenie i hojnie okraszali je modną mitologją. Szekspir wybrał sobie piękniejsze i prostsze zadanie — skreślić urok natury i ludzi nie zepsutych zbytkiem cywilizacji, aby przeciwstawić ten świat prozaicznemu i skomplikowanemu, a często obłudnemu życiu miast, w szczególności dworów. Przeciwstawienie to jest częstym tematem rozmów, a także piosnek, hojnie rozrzuconych po poszczególnych scenach. Do orszaku księcia należy Jakób, który w młodszych latach gonił za użyciem, a później zmienił się w melancholika i surowego krytyka życia. Oto jedno z jego rozmyślań:

Cały świat jest sceną,
Mężczyźni i kobiety to aktorzy;
Wchodzą, wychodzą[4]) w przepisanym czasie,
A każdy cały szereg ról odgrywa
W sztuce o siedmiu wiekach. Na początku
Niemowlę krztusi się i popłakuje
Na rękach niańki. Potem beksa-uczniak
Z książkami w torbie wlecze się do szkoły
Ślimaczym krokiem. Po nim znów kochanek
Wzdycha, jak miech kowalski, i wysławia
Wybranej lica w żałośliwych wierszach.
Wnet potem żołnierz sypie jak z rękawa
Dziwnemi klątwy: brodę ma, jak lampart,

---

[1]) Czyt. *Tvcz'stōn.*
[2]) Żył w III wieku przed Chrystusem.
[3]) Ekloga — tyle co sielanka.
[4]) T. j. rodzą się i umierają.

Trzęsie się nad swą czcią i rwie do kłótni,
A szuka sławy, tej mydlanej bańki,
Chociażby w paszczy dział. Nadchodzi po nim
Sędzia[1]) z okrągłym brzuszkiem, kapłonami
Dobrze nadzianym; oczy ma surowe
I, jak przystało, podstrzyżoną bródkę;
Ma cały zapas mądrych przypowieści
I gęsto je przeplata przykładami
Z niedawnych czasów. Ten swą rolę kończy
I wnet nadchodzi szósty wiek w postaci
Starego wychudłego safanduły
W pantoflach, z nosem zdobnym w okulary,
Z mieszkiem przy boku[2]); spodnie z lat młodości,
Choć w dobrym stanie, zbyt obszerne, wiszą
Na zwiędłych łydkach; męski głos donośny,
Przeszedłszy znów w dziecinny dyszkant, piszczy
I brzmi świszcząco. Alić już nadchodzi
Ostatnia z wszystkich scen cudacznej sztuki,
Przeładowanej akcją — jest to drugie
Dzieciństwo, pozbawione już pamięci,
Bez zębów, oczu, smaku — bez niczego.

Jakób spotyka się z Probierczykiem i rozkoszuje się jego żartami, wymierzonemi głównie przeciw obyczajom, jakie panują w wyższem towarzystwie. Byłem dworakiem, — powiada trefniś —

...podrygiwałem w tańcu, pochlebiałem damie, politykowałem z przyjacielem, byłem uprzejmy dla nieprzyjaciela,[3]) zrujnowałem trzech krawców,[4]) miałem cztery sprawy honorowe, a przez jedną z nich omal się nie pojedynkowałem.

J a k ó b. I jakże ją załagodzono?

P r o b i e r c z y k. Słowo daję, stanęliśmy na placu i stwierdziliśmy, że spór doszedł do siódmego stopnia... Zganiłem sposób, w jaki pewien pan strzygł sobie brodę, a on kazał mi powiedzieć, że o ile ja mówię, że jego broda nie jest dobrze ostrzyżona, to on twierdzi, że jest. To nazywa się „grzeczna replika". Jeżeli każę mu powiedzieć, że nie jest dobrze ostrzyżona, on każe mi powiedzieć, że strzyże ją tak, jak jemu się podoba. To nazywa się „skromny przycinek". Jeżeli jeszcze raz będzie „źle ostrzyżona", on odmówi mi trafnego sądu. To jest „szorstka odpowiedź". Jeżeli jeszcze raz nie będzie dobrze ostrzyżona, on mi

[1]) Sędzia pokoju nie musiał mieć studjów prawniczych. Urząd ten otrzymywał często zamożny, poważny obywatel po dojściu do pewnego wieku.

[2]) Jedną z częstych wad późniejszego wieku jest skąpstwo.

[3]) Możnaby przypuszczać, że będzie szczery względem jednego i drugiego, tymczasem dzięki skomplikowanym formom towarzyskim traktował obu jednakowo.

[4]) Którym nie płacił. Za czasów Elżbiety wydawali mężczyźni na stroje olbrzymie sumy.

odpowie, że nie mówię prawdy. To nazywa się „męska przymówka". Jeżeli jeszcze raz nie będzie dobrze ostrzyżona, powie, że kłamię. To nazywa się „gniewną ripostą.[1]) Tędy droga do „kłamstwa z zastrzeżeniami" i „kłamstwa wprost".[2])

J a k ó b. Ileż razy powtórzyłeś mu, że jego broda nie jest dobrze ostrzyżona?

P r o b i e r c z y k. Nie śmiałem posunąć się dalej, niż „kłamstwo z zastrzeżeniami" i on też nie odważył się zadać mi „kłamstwa wprost". Więc wymierzyliśmy szpady[3]) i rozeszliśmy się.

J a k ó b. A możesz mi wymienić stopnie kłamstwa?

P r o b i e r c z y k. O panie, my kłócimy się z czarnego na białem, z książki— tak jak są książki o dobrem wychowaniu. Wymienię wam te stopnie: Pierwszy to „grzeczna replika", drugi to „skromny przycinek", trzeci to „szorstka odpowiedź", czwarty to „mężna przymówka", piąty to „gniewna riposta", szósty to „kłamstwo z zastrzeżeniami", siódmy „kłamstwo wprost". Ze wszystkich można się wykręcić — z wyjątkiem „kłamstwa wprost", ale i z tego można wykręcić się przy pomocy „jeżeli". Znam wypadek, w którym siedmiu sędziów nie mogło załagodzić kłótni, ale gdy przeciwnicy spotkali się osobiście,[4]) wystarczyło, że jednemu przyszło na myśl „jeżeli" — wedle wzoru: „Jeżeli pan powiedział to, ja powiedziałem tamto". Zamienili uścisk dłoni i poprzysięgli sobie braterstwo. O, nasze kochane „jeżeli" to jedyny orędownik pokoju, to cnotliwe słówko.

Powyższa wycieczka przeciw subtelnej formalistyce spraw honorowych stanowi wyborny przykład wiecznej młodości myśli Szekspira. Od jego czasów zmieniły się naturalnie znacznie normy postępowania, ale nie zmienił się duch kodeksów honorowych. Kto z nim się zetknął, musi sobie zdawać sprawę, że życie i cześć ludzka nadal zależy często od „jeżeli".

Rozalinda spotyka się z Orlandem, który wszystkie drzewa puszczy ozdabia pisanemi do niej wierszami miłosnemi. Nie daje mu się poznać. Prowadzą długie rozmowy, pełne humoru. Rzekomy chłopak zostaje powiernikiem zakochanego i każe mu na żart przemawiać do siebie, jakby do Rozalindy. Równocześnie wzdycha do niej zwiedziona przebraniem pasterka, której obojętność doprowadza do rozpaczy młodego pasterza.

Jawi się wreszcie w lesie niegodziwy Oliwer, wygnany zkolei

---

[1]) Tak nazywa się w szermierce cios, następujący bezpośrednio po odbiciu ciosu przeciwnika.

[2]) Rzecz charakterystyczna, że poprzedni stopień obrazy jeszcze nie ma tej nazwy. Zarzucenie kłamstwa było za Elżbiety równoznaczne z wyzwaniem.

[3]) Przed pojedynkiem mierzono szpady, aby nikt nie miał przewagi dzięki długości broni.

[4]) Naturalnie już celem odbycia pojedynku. Dokąd toczy się sprawa honorowa, przeciwnikom nie wolno widywać się z sobą.

przez ks. Fryderyka. Brat ocala mu życie, a wzruszony tem Oliwer nawraca się i otrzymuje przebaczenie. W jego sercu budzi się miłość do Celji. Po łatwem usunięciu wszelkich przeszkód następują cztery śluby — bo i Probierczyk żeni się z wiejską dziewczyną. Wygnany książę odzyskuje tron — dzięki drugiemu cudownemu nawróceniu, gdyż Fryderyk, który szedł przeciw niemu z potężnem wojskiem, uległ po drodze wymowie świątobliwego pustelnika. W źródle poety sprawę rozstrzygała bitwa, on jednak usunął ją jako niezgodną z pogodnym kolorytem komedji. Wogóle żartował tu sobie poprostu z wszelkiego prawdopodobieństwa, nawet z prawdopodobieństwa psychologicznego ubocznych postaci, jak Fryderyk i Oliwer. Zato rysował z niezrównanym wdziękiem te, które obchodziły go naprawdę, a szczególną uwagę poświęcał nastrojowi sielankowemu i dialogom. Na dowód przytaczam scenę pierwszego spotkania się w Lesie Ardeńskim przebranej Rozalindy z Orlandem:

Rozalinda *(na stronie do Celji)*. Będę do niego mówiła, jak bezczelny lokajczuk i w tej roli będę z niego po szelmowsku pokpiwała. — Hej, leśniczy[1]), czy słyszysz?

Orlando. Doskonale. A czego wam trzeba?

Rozalinda. Proszę cię, która godzina?

Orlando. Powinienbyś pytać się, jaka pora dnia. Niema w lesie godziny.

Rozalinda. W takim razie niema w lesie prawdziwego kochanka[2]). Inaczej jedno westchnienie na minutę i jeden jęk na godzinę oznaczałyby, jak zegar, leniwy krok czasu.

Orlando. A dlaczego nie szybki krok czasu? Czy nie możnaby równie dobrze tak właśnie się wyrazić?

Rozalinda. Ani mowy, mój panie. Czas z różnemi osobami podróżuje w różnem tempie. Powiem ci, z kim idzie stępo, z kim kłusuje, z kim cwałuje i z kim stoi.

Orlando. Proszę cię, z kimże kłusuje?

Rozalinda. A no, ciężkim kłusem idzie z dziewczyną między zaręczynami a weselem. Niechby tylko tydzień dzielił jedno od drugiego, czas ma taki trzęsący krok, że siedm dni wydaje się, jak siedm lat.

Orlando. Z kim czas idzie stępo?

Rozalinda. Z księdzem, co nie umie łaciny,[3]) i z bogatym, co nie ma podagry[4]). Jeden wysypia się pysznie, bo nie zamęcza się czytaniem, a drugi

[1]) Orlando przyłączył się do orszaku księcia i jest zapewne w zielonym stroju myśliwskim.

[2]) Rozalinda odrazu nadaje rozmowie taki kierunek, aby Orlanda przywieść do zwierzeń.

[3]) Był to dość częsty wypadek za Elżbiety.

[4]) Typowa choroba ludzi bogatych, pochodząca ze zbyt dobrego i obfitego jadła oraz z nadużycia wina.

żyje wesoło, bo nie czuje boleści. Jeden nie zna ciężaru jałowej męczącej uczoności, drugi brzemienia nieznośnego ubóstwa. Z tymi czas idzie stępo.

Orlando. Z kim cwałuje?

Rozalinda. Ze złodziejem pod szubienicę. Choćby ledwie powłóczył nogami, złodziej ma wrażenie, że przybył za wcześnie.

Orlando. Z kim stoi?

Rozalinda. Z adwokatami podczas feryj sądowych, bo śpią od kadencji do kadencji[1]) i nie uważają, jak czas posuwa się naprzód.

Orlando. Gdzie mieszkasz, piękny młodzieńcze?

Rozalinda. Razem z tą pasterką, moją siostrą, na skraju lasu, jak frendzle na spódnicy.

Orlando. Skąd pochodzisz?

Rozalinda. Jestem całkiem, jak królik, który żyje tam, gdzie się urodził.

Orlando. Masz za dobrą wymowę, abyś mógł jej był nabyć na tem odludziu.

Rozalinda. Niejeden mi to mówił, ale trzeba wiedzieć, że uczył mnie wyrażania się stryj, ksiądz, który w młodości mieszkał był w ludniejszych stronach. Nabrał on tam aż za dużo dworskiej ogłady dzięki miłości.[2]) Słyszałem go mówiącego przeciw niej kazanie za kazaniem i dziękuję Bogu, że nie jestem kobietą, bobym tkwił w całem mnóstwie szaleństw i grzechów, jakie zarzucił całemu ich rodzajowi.

Orlando. Możesz sobie przypomnieć którąś z głównych wad, jakie im przypisywał?

Rozalinda. Nie było głównych, wszystkie były do siebie podobne, jak półgroszaki. Każda wydawała się potworną, póki nie wypłynęła następna i nie okazała się jej równą.

Orlando. Proszę cię, wylicz ich parę.

Rozalinda. Nie, nie będę marnował mego lekarstwa, zachowam je dla chorych. Grasuje tu po lesie jakiś człowiek, który psuje młode drzewka, wyrzynając na ich korze imię Rozalindy, wiesza na głogach ody, a na cierniach elegje; wszystkie zaiste ubóstwiają imię Rozalindy. Gdybym spotkał tego zawodowego kochanka, dałbym mu parę dobrych rad, bo najwidoczniej ma dzień w dzień paroksyzm miłosnej febry.[3])

Orlando. Mnie to ona tak trzęsie. Proszę cię, powiedz mi, jakie jest twoje lekarstwo.

Rozalinda. Nie widzę w tobie wcale objawów, o jakich stryj mówił. Nauczył mnie bowiem, po czem poznaje się zakochanego, i jestem pewny, żeś ty nie więzień z tej klateczki.

Orlando. Jakież podawał objawy?

Rozalinda. Wychudłe policzki, których nie masz. Niebieskie zapadłe oczy, których nie masz. Mrukliwość, której nie masz. Brodę źle pielęgnowaną, której nie masz — ale to ci przebaczam, bo pod tym względem twój dział jest do-

---

[1]) Terminy, w których odbywają się sprawy sądowe.

[2]) Rozalinda znów zręcznie wraca do tematu, na którym jej zależy.

[3]) Różne rodzaje febry wracają codziennie, co drugi, co czwarty dzień. Głównym objawem są silne dreszcze, powodujące, że chory trzęsie się gwałtownie.

chodami młodszego brata.[1]) Następnie pończochy twe powinnyby być bez podwiązek, rękaw rozpięty, trzewik rozwiązany, każdy szczegół twego stroju powinien dowodzić niedbalstwa i zapamiętania. Ale tyś nie taki, twoja elegancja świadczy raczej, żeś zakochany w sobie samym, nie w kimś innym.

O r l a n d o. Piękny młodzieńcze, radbym, abyś mi uwierzył, że kocham.

R o z a l i n d a. Ja mam uwierzyć! Równie dobrze mógłbyś skłonić do uwierzenia tę, którą kochasz, a ręczę, że łatwiej uwierzyłaby, niżby przyznała się do tego. To jeden z punktów, w których kobiety uparcie zadają kłam swemu sumieniu. Ale żart na stronę, czy to ty obwieszasz drzewa wierszami, w których tak sławisz Rozalindę?

O r l a n d o. Przysięgam ci młodzieńcze na białą dłoń Rozalindy, że to ja jestem tym nieszczęśnikiem.

R o z a l i n d a. Ale czy jesteś naprawdę tak zakochany, jak głoszą te wiersze?

O r l a n d o. Tego nie wyrazi ani wiersz, ani proza.

R o z a l i n d a. Miłość jest tylko szaleństwem i zasługuje, powiadam ci, na ciemnicę i bat tak samo, jak warjaci,[2]) a że zakochanych tak nie karzą i nie leczą, dzieje się jedynie dlatego, że ich obłęd jest powszechny i ci, coby ich mieli chłostać, sami są zakochani. Natomiast ja zawodowo leczę miłość dobrą radą.

O r l a n d o. Czyś już kiedy kogo nią wyleczył?

R o z a l i n d a. Był taki, a stało się to następującym sposobem: Musiał wyobrażać sobie, że jestem jego wybraną, jego kochanką, i kazałam mu codziennie starać się o moje względy. A że jestem kapryśny młody człowiek, więc byłem naprzemiany smętny, zniewieściały, zmienny, stęskniony i życzliwy; dumny, dziwaczny, skłonny do przedrzeźniania, powierzchowny, niestały, płaczliwy, pochopny do śmiechu; miałem w sobie coś z każdej namiętności, a w gruncie rzeczy nic z żadnej — takiej maści bydełkiem są po największej części i chłopcy i kobiety. Raz go lubiłem, raz okazywałem mu wstręt; raz przyjmowałem go z radością, raz przysięgałem, że, póki życia, nie chcę go na oczy widzieć; raz płakałem za nim, raz plułem na niego. Tak wpędziłem mego zalotnika z szaleństwa miłości w rzeczywiste szaleństwo, mianowicie wyrzekł się światowych wirów i schronił się w klasztorne zacisze. Tak go wyleczyłem — i tak obowiązuję się wymyć do czysta twoją wątrobę,[3]) aby wyglądała, jak serce zdrowej owieczki[4]) i nie miała na sobie ani jednej plamki miłości.

O r l a n d o. Ja nie pragnę być wyleczonym, młodzieńcze.

R o z a l i n d a. Uleczyłbym cię, gdybyś tylko nazywał mnie Rozalindą i codziennie przychodził na zaloty do mojej chatki.

O r l a n d o. Ha, przysięgam na szczerość i stałość mojej miłości, będę przychodził. Powiedz mi, gdzie to.

---

[1]) T. j .Orlandowi ledwie sypie się broda. Dowcip polega i na tem, że Orlando jest także młodszym bratem, pozbawionym wszelkich dochodów. Nadto Rozalinda nie ma naturalnie ani śladu brody lub wąsów.

[2]) Tak rzeczywiście postępowano często z obłąkanymi za czasów Szekspira.

[3]) Jako siedlisko miłości.

[4]) Aluzja do choroby, zwanej motylicą.

Rozalinda. Chodź ze mną, a wskażę ci. Po drodze powiesz mi, w którem miejscu lasu ty mieszkasz. Idziesz?

Orlando. Jak najchętniej, dobry młodzieńcze.

Rozalinda. O nie, musisz mnie nazywać Rozalindą. — Chodź, siostro — idziesz?

WIECZÓR TRZECH KRÓLI

zawdzięcza ten tytuł włoskiej sztuce o podobnej treści, ale ma i drugi, zupełnie zbliżony do tytułu poprzedniej komedji. Brzmi on „Co chcecie", gdyż poeta tak samo chciał zaznaczyć, że puszcza swobodnie wodze swej fantazji, nie troszcząc się ani o zgodność treści z tytułem, ani o prawdopodobieństwo. Z wieczorem Trzech Króli łączyły się różne żartobliwe obyczaje — u nas także np. wybierają losem „króla migdałowego". Bo też treść, oparta głównie na noweli włoskiej, zamieszczonej w zbiorku niejakiego Barnaby Rich,[1]) wygląda na żart zapustny. Jak w „Komedji omyłek", głównym motywem jest łudzące podobieństwo dwojga bliźniaków, tym razem brata i siostry.

Okręt, którym płynęli, rozbił się u brzegów jakiegoś fantastycznego kraju, któremu Szekspir daje nazwę Ilirji.[2]) Ocaleli oboje, ale jedno opłakuje drugie. Ulegając kaprysowi, a może nieświadomemu pociągowi, rozbudzonemu przez słuchanie opowiadań o księciu Orsinie, Wiola postanawia udać się na jego dwór, przebiera się po męsku i wstępuje w jego służbę.

Orsino kocha się bez wzajemności w pięknej Oliwji, która po śmierci brata zamknęła się w domu, nosi grubą żałobę i nie chce przyjmować żadnych odwiedzin. Jest w tem postępowaniu coś nienaturalnego — tem bardziej, że Oliwja, gdy zapomni chwilowo o swym obowiązkowym smutku, nie czyni wcale wrażenia kobiety złamanej lub choćby przygnębionej. Podobnie i Orsino znajduje pewną rozkosz w cierpieniach nieszczęśliwej miłości. Spoczywając gnuśnie pośród czarownego kwiecia, każe sobie wygrywać smętne melodje lub śpiewać równie smętne pieśni. Przypomina nieco Romea z początkowych scen. Obojgu trzeba takiego lekarstwa, jakie uleczyło Romea — uczucia prawdziwego, silnego, a uwieńczonego wzajemnością.

Jak niegdyś Proteusz posyłał przebraną Julję do Sylwji, tak

---

[1]) Czyt. *Ricz.*

[2]) Dzisiejszej Dalmacji. Imiona osób są włoskie.

Orsino czyni Wiolę swą orędowniczką u Oliwji. Ta druga nie czuje się wzruszona treścią poselstwa, daje natomiast posłowi do zrozumienia, że słuchałaby go rada, gdyby przemawiał we własnem imieniu. Równocześnie Wiola uczuwa coraz silniejszą miłość do księcia. Sprawia jej przyjemność mówić o tem w jego obecności niejasnemi zwrotami, których naturalnie on nie może zrozumieć. Gdy Orsino unosi się nad siłą swych uczuć i boleści, ona wyraża przypuszczenie, że może jest jakaś kobieta, która go tak samo kocha i tak samo cierpi. Na to on z całą zarozumiałością męskiego egoizmu przeczy, jakoby mogła istnieć kobieta, zdolna do równie silnej miłości. Wiola odpowiada, że wie o czemś przeciwnem:

Zaiste, serca kobiet są tak stałe,
Jak nasze.[1]) Ojciec mój miał córkę, która
Kochała kogoś tak, jak jabym może
Pokochał[2]) ciebie, gdybym był kobietą.

Orsino. A jakaż jej historja?

Wiola. Biała karta.
Miłości swojej nigdy nie wyznała,
Lecz pozwoliła tajemnicy, niby
Czerwiowi w pączku toczyć lic swych róże.
W żółto-zielonej[3]) melancholji tonąc,
Jak Cierpliwości postać na pomniku,
Wciąż uśmiechała się do swego smutku...
Czyż to nie była miłość?[4])

Jak w poprzednich sztukach, przedmiot nadawałby się raczej do dramatycznego opracowania. Lecz poeta wprowadza akcję komiczną z całą galerją doskonałych postaci i łączy ją niezwykle zręcznie z główną. Stryj Oliwji, Tobjasz, stary pijak i awanturnik, przypominający Falstaffa, pragnąłby wydać ją za swego przyjaciela, głupkowatego p. Andrzeja, którego zresztą równocześnie wyzyskuje i wykpiwa. Oliwja naturalnie ani mówić nie chce z tym zalotnikiem, ale Tobjasz umie zawsze natchnąć go nadzieją powodzenia i zatrzymać, ilekroć, zniechęcony, chce odjechać do domu. Obaj są w gruncie rzeczy postaciami z pośród nieokrzesanej wiejskiej szlachty angielskiej. Spędzają noce na hulankach i zakłócają spokój domowy, więc Oliwja upomina ich przez swego marszałka dworu, Malwolja. Ten

[1]) T. j. kobiece, ale książę rozumie, że męskie.

[2]) Formy konjugacji angielskiej są jednakowe dla wszystkich rodzajów.

[3]) Poeta nazywa tak melancholję od cery dręczonych przez nią.

[4]) Wiola przedstawia tu własną przypuszczalną dolę.

tak ostro ich łaje, że poprzysięgają zemstę — służebna Oliwji, Marja, która chce zostać żoną Tobjasza i rzeczywiście ma ten cel osiągnąć, płata w porozumieniu z nimi złośliwego figla: Naśladując rękę pani, pisze tajemniczy list, z którego Malwoljo może wnosić, że Oliwja jest w nim zakochana. Naturalnie liczy na zarozumiałość marszałka dworu, w którym Szekspir przedstawił ujemny typ purytanina.

Między aktorami i dramaturgami z jednej a skrajnemi sektami protestanckiemi z drugiej strony wrzała zawzięta walka. Cały szereg sztuk elżbietańskich mieści skarykaturowane i ośmieszone postaci purytanów. Najznakomitszą i najsławniejszą jest Malwoljo.

Przeświadczony o swej wysokiej wartości, chodzi on stale kwaśny i nadęty, a nienawidzi niewinnej wesołości. Zupełnie tak samo skrajni protestanci występowali przeciw scenie, tańcowi, poezji i zabawom ludowym, mieli też w ćwierć wieku po zgonie Szekspira, odniósłszy zwycięstwo w wojnie domowej, zabronić tego wszystkiego. Wyraźną obroną „wesołej Anglji“ są wyrazy, które p. Tobjasz rzuca Malwoljowi:

Dlatego, żeś cnotliwy, to myślisz, że już niema być pierników i piwa?

Zdania tego użył później Byron[1]) za motto swego satyryczno-epickiego poematu „Don Juan“.

Marja podrzuciła zdradziecki list na ścieżce ogrodu. Tobjasz, Andrzej i jeden z dworzan Oliwji kryją się w krzakach, aby obserwować nadchodzącego Malwolja. Szekspir, jak w „Straconych zachodach miłości“, używa tu motywu, który dziś jest przestarzały, ale na scenie elżbietańskiej nikogo nie raził, mianowicie podsłuchania monologu.

Malwolja. To tylko rzecz szczęścia. Wszystko zależy od szczęścia. Marja powiedziała mi raz, że ona[2]) coś do mnie czuje, a ja sam słyszałem z jej ust słowa wychodzące na to, że gdyby pokochała kogoś, byłby to człowiek mojej cery. Nadto traktuje mnie z większym szacunkiem, niż kogokolwiek innego ze swego dworu.[3]) Co mam o tem myśleć?

P. Tobjasz. A to zarozumiały łajdak!

---

[1]) Czyt. *Baj'rən.*

[2]) Oliwja.

[3]) Rzecz naturalna, ponieważ Malwoljo zajmuje najwyższe stanowisko. On jednak, zaślepiony ambicją, wyciąga z tego dalego idące wnioski. Szekspir uzasadnia powodzenie figla marzeniami ofiary.

F a b j a n. Cicho, cicho! Zamyślenie przemieni go w pysznego indyka. Jakże puszy się pod temi nastroszonemi piórami!

P. A n d r z e j. Jak Boga kocham, takbym go wygrzmocił...

F a b j a n. Cicho, mówię.

M a l w o l j o. Zostać hrabią Malwoljem...

P. T o b j a s z. A ty drabie!

P. A n d r z e j. Zastrzel go, zastrzel go!

P. T o b j a s z. Cicho, cicho!

M a l w o l j o. Są na to przykłady. Pani Strachy[1]) wyszła za swego szatnego.

P. A n d r z e j. A to paskudnik, to Jezabel![2])

F a b j a n. Cicho! Teraz zamyślił się głęboko. Patrzcie, jak go wyobraźnia nadyma.

M a l w o l j o. Po trzech miesiącach małżeństwa z nią siedzę na swem hrabiowskiem krześle —

P. T o b j a s z. Dajcie mi procę, żebym go trafił w samo oko!

M a l w o l j o. Zwołuję przed swe oblicze dwór. Jestem ubrany w swój aksamitny szlafrok w kwiaty. Zostawiłem Oliwję śpiącą na kanapie —

P. T o b j a s z. Ogień i siarka!

F a b j a n. Ależ cicho, cicho!

M a l w o l j o. Teraz robię pańską minę. Potoczywszy poważnie okiem dokoła — co oznacza, że znam swoje stanowisko i wymagam, aby inni znali swoje — pytam się o swego krewnego Tobjasza.

P. T o b i a s z. Łańcuchów i kajdanów!

F a b j a n. Ależ cicho, cicho!

M a l w o l j o. Siedmiu z moich ludzi, kopnąwszy się usłużnie z miejsca, idzie po niego. Ja tymczasem marszczę czoło i może nakręcam zegarek[3]) lub bawię się jakimś cennym klejnotem. Tobjasz nadchodzi. Przedewszystkiem składa mi ukłon —

P. T o b j a s z. Czy darujemy życie temu drabowi?

F a b j a n. Choćby z nas cierpliwość wyciągano kilku parami koni, cicho!

M a l w o l j o. Wyciągam do niego rękę — o tak, — dodając do poufałego uśmiechu gorycz surowego spojrzenia władzy —

P. T o b j a s z. A czy cię wtedy Tobjasz w pysk nie łupnie?

M a l w o l j o. Mówiąc: „Kuzynie Tobjaszu, moje szczęście, które oddało mi rękę twej siostrzenicy, daje mi prawo powiedzenia, co myślę.

P. T o b j a s z. Co, co?

M a l w o l j o. Musisz przestać się zapijać.

P. T o b j a s z. Bodajś pękł, ty kanaljo!

F a b j a n. Nie, bądźmy cierpliwi, żeby nasz spisek nie skręcił karku.

M a l w o l j o. Prócz tego marnotrawisz cenny czas w towarzystwie głupkowatego rycerza —

---

[1]) Nazwisko dotąd w przekonywujący sposób nie wyjaśnione.

[2]) P. Andrzej wymienia zbrodniczą królowę z Pisma św., ale najwidoczniej sądzi, że była mężczyzną i porównywa z nią Malwolja.

[3]) Tylko bardzo bogaci ludzie mogli sobie za czasów Szekspira pozwolić na zegarki.

P. A n d r z e j. To ja, daję słowo.

M a l w o l j o. Niejakiego pana Andrzeja.

P. A n d r z e j. Wiedziałem zaraz, że to ja. Dużo ludzi mówi, żem głupi.

M a l w o l j o *(podnosząc list)*. A to co takiego?

F a b j a n. Teraz głuszec jest koło samotrzasku.

P. T o b j a s z. Ależ cicho — a jemu niech duch humoru podsunie myśl czytania głośno.

M a l w o l j o. Niech zginę, to pismo mojej pani. To jej C, jej U, jej T — a tak właśnie pisze wielkie P. Ani gadania, to jej ręka.

P. A n d r z e j. Jej C, jej U, jej T — co to znaczy?

M a l w o l j o *(czyta)*. „Nieznanemu ukochanemu to i moje dobre życzenia". Jej własny styl! Pozwól, wosku.[1]) Stój! To jej pieczątka z Lukrecją,[2]) zawsze takiej używa. Od kogo to może być?

F a b j a n. Przepadł z kościami!

M a l w o l j o *(czyta)*. Że kocham, Jowisz wie —
Lecz kogo?
Ścichnijcie, usta me,
Ludzie wiedzieć nie mogą.

„Ludzie wiedzieć nie mogą". Cóż dalej? Inna forma wiersza? „Ludzie wiedzieć nie mogą" — a gdybyś to był ty, Malwoljo?

P. T o b j a s z. A jakże! Powieś się, ty borsuku!

M a l w o l j o *(czyta)*. Tam pokochałam, gdzie mam rozkazywać prawo.
Milczenie, jak Lukrecji[2]) miecz, jak ostry grot,
Sercu mojemu ranę zadaje bezkrwawą.
Władcą życia mojego jest M, O, A, J.

F a b j a n. Szukajże sensu w tej łamigłówce!

P. T o b j a s z. Bajeczna dziewczyna,[3]) powiadam ci.

M a l w o l j o. „Władcą mojego życia jest M, O, A, J." Nie, naprzód zobaczymy, zobaczymy, zobaczymy.

F a b j a n. Co za zatrutą potrawę mu przyrządziła!

P. T o b j a s z. A jak nasz sokół trzepoce skrzydłami na widok nieznanej zwierzyny![4])

M a l w o l j o. „Tam pokochałam, gdzie mam rozkazywać prawo". No naturalnie, ona mnie może rozkazywać, ja jej służę, ona jest moją panią. Ależ to jest widoczne, o ile tylko ktoś umie porządnie myśleć. Tu niema żadnej trudności. A koniec? Co ma znaczyć to zestawienie liter? Jeżelibym mógł z tego zrobić coś, coby było choć trochę podobne do mnie — Powoli! „M, O, A, J."

P. T o b j a s z. Ani na jotę nie jest mądrzejszy, niż był. Wpadł na fałszywy ślad.

F a b j a n. Będzie go głośno oszczekiwał, choćby nawet lis[5]) pobiegł którędy indziej.

---

[1]) Malwoljo łamie pieczęć.

[2]) Napół bajeczna postać dziejów rzymskich, która, znieważona, popełniła samobójstwo.

[3]) Marja.

[4]) Zapewne słowa te odnoszą się do ruchów Malwolja.

[5]) Zwierzę, które psu najłatwiej zwęszyć.

M a l w o l j o. M — Malwoljo. M — ależ tak zaczyna się moje nazwisko.

F a b j a n. Czy nie mówiłem, że sobie to wykombinuje? O, to psisko jest doskonałe — w pogoni za wiatrem w polu.

M a l w o l j o. M — ale coś dalszy ciąg się nie zgadza. To nie wytrzymuje dokładniejszego zbadania. Powinno następować A, następuje O.

F a b j a n. I mam nadzieję, że na O się skończy.[1])

P. T o b j a s z. Pewnie — albo wygrzmocę go tak, że będzie wrzeszczał o, oo!

M a l w o l j o. A na końcu jest J.

F a b j a n. Nie, na końcu będzie upokorzenie — zamiast szczęścia, którego się spodziewasz.

Mo l w o l j o. „M O A J". Tu już ukryta myśl nie jest tak wyraźna, jak poprzednio. A jednak byle to wszystko trochę nacisnąć, zegnie się tak, jak chcę, bo każda z tych liter jest w mojem nazwisku. Powoli! Następuje proza.

(Czyta). Jeżeli to wpadnie w twe ręce, zastanów się. Gwiazdy postawiły mnie wyżej od ciebie, lecz nie bój się wielkości. Jedni rodzą się wielkimi, drudzy zdobywają wielkość, a niektórym wielkość narzuca się sama. Szczęście uśmiecha się do siebie, chwytaj je w lot. Aby zaś przyzwyczaić się do tego, co cię czeka, zrzuć z siebie skórę uniżoności i pokaż ludziom nową. Bądź szorstki względem kuzyna, cierpki wobec sług, rozprawiaj o polityce, bądź oryginałem. Przypomnij sobie kto chwalił twoje żółte pończochy i chciał zawsze widzieć cię w podwiązkach, na krzyż związanych. Powtarzam ci, przypomnij sobie. Śmiało, szczęście twe zdobyte, jeżeli tylko tego pragniesz. Jeżeli nie, niech cię dalej oglądam rządcą, kolegą lokajów, człowiekiem niegodnym dotknąć palców Fortuny. Ta, coby pomieniała się z tobą za służbę

Szczęśliwa-nieszczęśliwa."

To jasne, jak słońce, niema wątpliwości. Będę dumny, będę czytał pisarzy politycznych, będę pogardliwy dla Tobjasza, pozbędę się znajomości z ludźmi niskiego stanu, będę kubek w kubek taki.[2]) Nie robię sam z siebie głupca, nie pozwalam wyobraźni wywodzić się w pole, bo wszystko wskazuje, że mnie pani kocha. Ona chwaliła niedawno moje żółte pończochy, ona chwaliła moje podwiązki na krzyż[3]) — pisząc to, odkrywa mej miłości głąb serca i poniekąd narzuca mi zwyczaje, jakie lubi. Będę ekscentryczny, sztywny, będę nosił podwiązki na krzyż. Niedłużej na to będzie czekała, niż trzeba czasu do ich wdziania. Chwała ci, Jowiszu,[4]) i chwała wam, moje gwiazdy! O, tu jeszcze jest *post-scriptum.*

(Czyta). Trudno, abyś nie wiedział, kto jestem. Jeżeliś mi wzajemny, okaż mi to, uśmiechając się. Z uśmiechem ci do twarzy, więc w mej obecności uśmiechaj się bez przerwy, moje kochanie.

Dzięki ci, Jowiszu! Będę uśmiechał się — zrobię wszystko, czego sobie życzysz[5]) *(wychodzi).*

---

[1]) Fabjan ma na myśli ostatnią literę nazwiska Malwoljo.

[2]) Jak poleca list.

[3]) Jak dowiemy się, tu już działa u Malwolja autosuggestja.

[4]) Zaklęcia na bogów starożytnych były za czasów Szekspira w modzie w eleganckiem towarzystwie, do którego teraz zalicza siebie Malwoljo.

[5]) Malwoljo zwraca się do autorki listu.

Fabjan. Nie oddałbym swego udziału w tej hecy za tysiące, wypłacane co roku ze skarbu Wielkiego Moguła.[1])

P. Tobjasz. Ożeniłbym się z tą dziewczyną za ten pomysł.

P. Andrzej. I ja.[7])

P. Tobjasz. I żądałbym w posagu tylko drugiego takiego żartu.

P. Andrzej. I ja.[2])

Fabjan. Otóż i nadchodzi nasza dzielna pogromczyni osłów.

(Wchodzi Marja.)

P. Tobjasz. Chcesz postawić nogę na moim karku?

P. Andrzej. Albo na moim?

P. Tobiasz. Czy mam przegrać wolność w warcaby i zostać twoim niewolnikiem?

P. Andrzej. Albo ja?

— — — — — — — — — — — — —

Marja. Jeżeli więc chcecie widzieć, co wyniknie z tego żartu, uważajcie na niego, kiedy po raz pierwszy zbliży się do pani. Przyjdzie do niej w żółtych pończochach, a to kolor, do którego ona ma wstręt; w podwiązkach na krzyż, a to moda, do której ona ma obrzydzenie; będzie uśmiechał się do niej, a to będzie tak niezgodne z jej obecnem usposobieniem, że ani chybi poda go w pogardę. Jeżeli to chcecie widzieć, chodźcie za mną.

P. Tobjasz. Do bram Tartaru,[3]) ty cudowny djabełku dowcipu.

P. Andrzej. I ja także.

Rzeczywiście Oliwja ma wrażenie, że Malwoljo oszalał, oddaje go więc w opiekę Tobjaszowi, a ten traktuje go jak warjata. Każe go zamknąć w ciemnicy, pod której drzwiami błazen Oliwji udaje duchownego, przybyłego, aby egzorcyzmami wypędzić djabła z Malwolja.

Tymczasem Tobjasz urządza sobie inny żart. Tłumaczy Andrzejowi, że Oliwja z pewnością oddałaby mu rękę, gdyby nie książęcy dworzanin, Cezarjo (t. j. Wiola). Razem z Tobjaszem skłaniają rycerza, aby wyzwał rywala na pojedynek, a potem opowiadają na osobności, Fabjan Wioli, a Tobjasz Andrzejowi cuda o odwadze, biegłości szermierskiej i zawziętości przeciwnika. Cezarjo jest kobietą, Andrzej mężczyzną, ale tchórzem. Oboje radziby wycofać się z groźnej sytuacji. Wiola błaga Fabjana, aby załagodził sprawę, Andrzej gotów jest niebezpiecznemu nieprzyjacielowi ofiarować konia, byle tylko mu przebaczył. P. Tobjasz obiecuje sobie, że „będzie jeździł na koniu Andrzeja tak, jak już jeździ na nim samym“. Chcąc jednak zabawić

---

[1]) Władca Indyj, z których nieprzebranemi bogactwami Anglicy zapoznali się właśnie za czasów Szekspira.

[2]) P. Andrzej często jest tylko echem p. Tobjasza.

[3]) Podziemie w mitologji starożytnej — tu mniej więcej tyle, co piekło.

się strachem przeciwników, narzucają im układ, że skrzyżują szpady dla formy, ale jeden drugiemu nic nie zrobi. Tu następuje przygotowane dawno zawikłanie.

Brat Wioli, Sebastjan, wylądował z Ilirji w towarzystwie swego zbawcy, kapitana okrętu Antonja, który wojował był niegdyś z flotą Orsina i z tego powodu nie chce być poznanym. Rozstali się na czas jakiś. W chwili, gdy p. Andrzej i Wiola dobywają szpad, nadchodzi Antonjo. Sądząc, że to Sebastjan jest w niebezpieczeństwie, chce stanąć w jego obronie, lecz w tej chwili jawią się dwaj urzędnicy policyjni. Poznawszy Antonja, prowadzą go do więzienia, on zaś prosi rzekomego Sebastjana o zwrot pieniędzy, które pożyczył był, a raczej dał w przechowanie prawdziwemu. Wiola naturalnie przeczy, jakoby cokolwiek wzięła od niego i jakoby wogóle go znała. Tobjasz jest oburzony, gdyż zdaje mu się, że patrzy na haniebny objaw tchórzostwa i nieuczciwości. Odkrywa teraz Andrzejowi, że jego przeciwnik nie jest wcale takim bohaterem, jakim go przedstawiał. Postanawiają tedy obić Cezarja na ulicy.

Teraz nadchodzi z kolei Sebastjan. Błazen Oliwji, wysłany przez nią na poszukiwanie książęcego dworzanina, sądzi, że go ma przed sobą, i zaprasza brata Wioli do pałacu. Młodzieniec jeszcze nie ochłódł ze zdziwienia, gdy nadbiegają obaj rycerze. Andrzej nie wie, że teraz ma przed sobą prawdziwego mężczyznę i uderza Sebastjana. Zostaje za to boleśnie obity. P. Tobjasz usiłuje powstrzymać rozgniewanego Sebastjana, ale p. Andrzej woła:

> Nie, zostaw go w spokoju, ja się do niego inaczej wezmę. Zaskarżę go o pobicie. Może jeszcze jest sprawiedliwość w Ilirji. Choć go pierwszy uderzyłem, to nic nie znaczy.

Sebastjan i Tobjasz sięgają po szpady, ale nim je skrzyżowali, wpada Oliwja, uwiadomiona o zajściu przez błazna. Przeprasza Sebastjana za brutalność swego krewnego i, nie dając mu prawie przyjść do słowa, uprowadza go do pałacu. Pod wpływem namiętnego uczucia posunęła się była tak daleko, że wyznała je rzekomemu Cezarjowi. Wiola naturalnie odpowiedziała, że nie dzieli tej miłości, i postanowiła jej się już więcej nie pokazywać. Oliwja teraz ponawia swe miłosne zaklęcia i znajduje w Sebastjanie życzliwszego słuchacza. Młodzieniec jest oszołomiony tem, co się z nim dzieje.

> To jest powietrze — to promienne słońce —
> Tę perłę dała mi. Czuję i widzę,
> A choć mnie dziwy otoczyły w koło,
> Nie jestem przecie obłąkany.

W tym stanie umysłu Sebastjan ulega błaganiom Oliwji i bierze z nią ślub w kaplicy pałacu. Wkrótce potem spotyka się znów z Tobjaszem i Andrzejem, a ponieważ tym razem nikt nie przeszkadza, rozbija obom głowy.

Widząc, że wszelkie poselstwa są daremne, książę udaje się osobiście do Oliwji. W orszaku jego jest i Wiola. Przyprowadzają pod strażą Antonja, który twierdzi, że stojący przed nim młodzieniec spędził w jego towarzystwie ostatnie trzy miesiące, a rozstali się przed trzema godzinami. Zanim Orsino ochłonął ze zdziwienia, jawi się Oliwja. Z jej zachowania się wobec Wioli łatwo księciu zrozumieć, że posłaniec był jego rywalem. Wpada w gniew, a Oliwja, brzydząc się udawaniem, oświadcza, że Cezarjo jest jej mężem. Wiola przeczy, ale hrabianka wzywa na świadka księdza, który dawał ślub. Książę przez krótką chwilę myśli o krwawej zemście, łagodne usposobienie jednak sprawia, że tylko w gorzkich słowach wymawia Cezarjowi jego obłudne postępowanie i każe mu wraz z Oliwją opuścić Ilirję. Protesty Wioli i oburzenie Oliwji z ich powodu przerywa zjawienie się pokrwawionych ofiar Sebastjana. P. Tobjasz jest prócz tego zupełnie pijany.

Oliwja. Któż wam to zrobił, panie Andrzeju?

P. Andrzej. Dworzanin księcia, niejaki Cezarjo. Uważaliśmy go za tchórza, a to szatan wcielony.

Książę. Mój dworzanin Cezarjo?

P. Andrzej. Na rany Boskie, toż to on! Rozbiłeś mi głowę za nic — do tego, co zrobiłem, podbechtał mnie pan Tobjasz.

Wiola. Czego chcesz? Nic ci nie zrobiłem złego.
Dobyłeś na mnie szpady bez powodu,
Lecz jam dobremi słowy odpowiedział
I nie zadałem ci żadnego ciosu.

P. Andrzej. A tak, jeżeli rozbicie głowy nie jest ciosem, toś mi nigdy nie zadał żadnego ciosu. Widzę, że rozbita głowa to nic u ciebie. — Otóż nadchodzi, zataczając się, pan Tobjasz, zaraz usłyszycie coś więcej. Ale gdyby nie był pijany, byłby cię on inaczej połechtał.

Książę. Cóż to, rycerzu? Co ci się stało?

P. Tobjasz. A, to mi wszystko jedno. Ciął mnie i niema o czem mówić. Błaźnie, nie widziałeś cyrulika Dicka?

Błazen. O, od godziny pijany, panie Tobjaszu. Oczy zaszły mu mgłą o ósmej rano.

P. Tobjasz. To mu powiedz, że jest łajdak i francuski fircyk[1]). Śmiertelnie nienawidzę pijanego łajdaka.

---

[1]) W oryginale mamy tu przekręconą nazwę francuskiego tańca. Anglicy uważali Francuzów za lekkomyślnych i zniewieściałych.

O l i w j a. Zabierzcie ich. Kto ich tak oporządził?

P. A n d r z e j. Pomogę ci, panie Tobjaszu. Opatrzą nas razem.

P. T o b j a s z. Ty mnie pomożesz, taka ośla pała, taki błazen, taki cham? Taki cham z wychudłą gębą, taki dudek?

O l i w j a. Zaprowadźcie go do łóżka i niech mu opatrzą ranę.

(Wychodzą błazen, p. Tobjasz i p. Andrzej. Wchodzi Sebastjan).

S e b a s t j a n. Żal mi, żem zranił ci krewnego, pani,
Lecz choćby był rodzonym moim bratem,
Rozsądek kazał mi się bronić. Dziwnie
Spoglądasz na mnie — widzę, że się gniewasz.
Przebacz mi, droga, choćby w imię ślubów,
Jakie złożyliśmy przed chwilą sobie.

K s i ą ż ę. Ta sama twarz, głos, ruchy — dwie osoby!
Złudzenie wzroku — coś, co jest i nie jest.

Teraz szybko następują wyjaśnienia. Wiola oświadcza, że uda się po swoje kobiece suknie. Wówczas książę przypomina sobie jej różne dwuznaczne powiedzenia:

Chłopcze, mówiłeś mi po tysiąc razy,
Że nigdy tak kobiety nie pokochasz,
Jak mnie miłujesz.

W i o l a. I przysięgą stwierdzę
To, co mówiłam, a przysięga będzie
Tak świętą dla mnie, jak ten ogień, który
Rozprasza nocne mroki,[1]) jest dla ziemi.

Książę postanawia poślubić Wiolę. Wyjaśnia się i sprawa Malwolja, a Oliwja każe go uwolnić z ciemnicy. Zarozumiały marszałek dworu spostrzega, jak z niego zakpiono, i oddala się, obiecując, że pomści się „na całej szajce". Dowiadujemy się przy sposobności, że p. Tobjasz wziął ślub z Marją.

VI.

EPOKA III.

(1599—1608).

W „Wiele hałasu o nic", „Jak wam się podoba" i „Wieczorze Trzech Króli" pogodny nastrój Szekspira doszedł do szczytu. Teraz jednak następuje nagła zmiana. Rozmaicie ją tłumaczono, ale prawdopodobnie na poetę działał cały szereg przyczyn, a z pewnością

---

[1]) Słońce.

nie najmniejszą z nich była rosnąca znajomość życia i natury ludzkiej. Rzecz zrozumiała, że młodzieńca pociąga przedewszystkiem to, co olśniewa, raduje, upaja i bawi, ale człowiek dojrzały pod błyszczącą powierzchnią zjawisk szuka ich ukrytych sprężyn i aż nazbyt często przekonywa się, że pozory łudzą. Angielski genjusz językowy, lubujący się w trafnych, a zwięzłych wyrażeniach, przeszedł sam siebie w zwrocie *the seamy side of things*. Życie, jak suknia, ma dwie strony — jedna może zadziwiać barwą i ozdobami, druga jest mniej piękna i pokazuje szwy. Szekspir zaczął teraz życie nicować na tę drugą stronę.

Pierwsze znamiona takiego stosunku do świata łatwo dostrzec i w najweselszych utworach poprzedniej epoki. Falstaff parodjuje rycerski pogląd na świat Hotspura; niesympatycznego bohatera głównej akcji „Wiele hałasu o nic" tylko ślepy traf, wcielony w postaci głupkowatych „konstablów", ocala od popełnienia zbrodniczej niesprawiedliwości. Najwyraźniej może zapowiada się zmiana w niektórych scenach „Jak wam się podoba". Melancholijny Jakób wypowiada swe cierpkie uwagi nad życiem, a w pieśni, opiewanej dla wygnanego księcia, słyszymy, że przyjaźń jest najczęściej udana, a miłość szalona... W słonecznej komedji gorzkie te słowa służą tylko jako kontrast do błogich, beztroskich wywczasów na łonie natury, więc przebrzmiewają prawie bez echa. Ale nie można całego życia spędzić w Lesie Ardeńskim. Tworząc tę piosenkę, poeta musiał już myśleć o powrocie w świat rzeczywisty, pełen namiętności, kłamstw i niebezpieczeństw.

Ponury pogląd na ludzi, na ich zabiegi i czyny stanowi pierwszą zasadniczą cechę nowej epoki. Szczególnie pesymistyczny jest obraz stosunku mężczyzny do kobiety. Stąd przypuszczano, że musiało w życiu Szekspira zajść coś, co na niego wpłynęło w tym duchu. Wskazują to i sonety; godłem wielu z nich możnaby uczynić owe przytoczone przed chwilą słowa o przyjaźni i miłości. Ponieważ jednak wszystko, co o tem pisano, opiera się jedynie na zawodnem, a często dowolnem użytkowaniu dzieł poety, a nie znajduje oparcia w znanych nam faktach, a nawet w materjale anegdotycznym, daleko do pewności.

Drugą cechę stanowi skłonność do analizy skomplikowanych dusz i skomplikowanych procesów psychicznych. W poprzednim okresie charakterystyka postaci bywała nieraz olśniewająca, nigdy jednak nie osiągała takiej głębokości. Tu zobaczymy, jak w zetknięciu się

ze światem, pod wpływem całego szeregu różnorodnych czynników ludzkie zalety zmieniają się w wady i doprowadzają do zbrodni lub, nawet pozostając zaletami, gotują człowiekowi zgubę, gdyż nie odpowiadają warunkom zewnętrznym. Zobaczymy też, jak jeden ujemny rys charakteru, rozrastając się stopniowo, zatruwa całą duszę.

Trzecia cecha dotyczy techniki dramatycznej. Dotychczas poeta wszystko wypracowywał dokładnie, często nawet drobiazgowo — tak, że tylko w wyjątkowych wypadkach jest pole do kilku sposobów wyjaśniania tego samego szczegółu. Teraz zaczyna pewne rzeczy rozmyślnie usuwać w cień lub przemilczać, żądając od widza, aby sobie sam uzupełnił te niedopowiedzenia i własnym wysiłkiem umysłowym uzgodnił z całością to, co pozornie z nią się nie zgadza. Jak Falstaff „nie tylko sam jest dowcipny, ale i stanowi źródło cudzego dowcipu", tak jego twórca odtąd nie tylko zadziwia własnemi myślami, ale i niesłychanie pobudza do myślenia.

W związku z tem jest i styl, noszący cechy gorączkowego tworzenia i niecierpliwości. Poeta dawniej lubował się w szczegółowem rozwijaniu jednej myśli, porównania lub przenośni. Teraz czujemy, że pióro nie może nadążyć wyobraźni. Myśli i obrazy, ledwie naszkicowane, ustępują szybko nowym. Wedle niejednokrotnie już powtarzanego określenia treść rozsadza formę, która nie jest zdolną jej pomieścić.

Łatwo zrozumieć, że w tych warunkach rymy stają się coraz rzadszemi, a *blankverse* nabiera nadzwyczajnej swobody i żywości, zbliżając się dzięki zgłoskom nadliczbowym[1]) i przenoszeniu myśli z wiersza do wiersza ku prozie.

Z rodzajów dramatycznych historja znika w trzeciej epoce zupełnie, natomiast powstają jedna za drugą tragedje. Trzy z nich mają przedmiot, zaczerpnięty z przeszłości Rzymu, jakgdyby poeta teraz przenosił obcy materjał dziejowy nad ojczysty, którego nie można było użytkować dość swobodnie, ponieważ pesymistyczne ujęcie pewnych wypadków i postaci mogło zaszkodzić scenicznemu powodzeniu utworów. Obok tragedyj pojawia się parę komedyj, lecz te są z gruntu odmienne od powstałych w ostatnich latach XVI w. Mieszczą dużo żywiołów tragicznych i goryczy.

Dwa pierwsze dramaty epoki należą do typu tragedji zemsty, jednakże niezwykle uszlachetnionego i pogłębionego.

---

[1]) Jest to cecha, nie dająca naśladować się w wierszu polskim, opartym na zasadzie równej ilości zgłosek.

opiera się na Plutarchu w przekładzie Northa, mianowicie na żywotach Cezara, Brutusa, Kassjusza, a w części i Antonjusza — są to bowiem cztery główne osoby tragedji, której treść stanowi zamordowanie wielkiego dyktatora przez obrońców republikańskich ideałów z Brutusem i Kassjuszem na czele oraz zagłada tych obrońców w walce z mścicielami, reprezentującymi nie dającego się wraz z ciałem zabić ducha Cezara. Głównym ich przedstawicielem jest Antonjusz.

Szekspira trudnoby nazwać reformatorem dramatu. Nie tworzył on form nowych i tylko ulepszał istniejące. „Juljusz Cezar" należy niewątpliwie do znanego dawno rodzaju, który wydał „Tragedję hiszpańską" i „Tytusa Andronika". Niektóre konwencjonalne żywioły tragedji zemsty Szekspir zachował, a nawet zużytkował niezmiernie efektownie. Oto n. p. monolog Antonjusza nad trupem Cezara:

O przebacz mi, ty krwawa szczypto prochu[1]),
Że tak spokojny jestem i łagodny
W obliczu tych rzeźników. Tyś jest szczątkiem
Najgodniejszego męża, kiedykolwiek
Przez przypływ czasu rzuconego na świat[2]).
O biada dłoniom, które drogocenną
Tę krew przelały! Nad ranami twemi —
Co nakształt niemych ust, swe rubinowe
Wargi otwarłszy, proszą, aby za nie
Mój język mówił — przepowiadam teraz:
Domowa waśń i bratobójcza wojna
Przytłoczy każdą piędź italskiej ziemi.
Przekleństwo jakieś moc odbierze ludzkim członkom,
Krew i zniszczenie będą czemś tak zwykłem
I spowszednieją tak widoki straszne,
Że matki będą patrzyć się z uśmiechem
Na niemowlęta swe, poćwiartowane
Rękami wojny. Wszelką litość zgłuszy
Przyzwyczajenie do obronnych czynów.
Cezara upiór zaś, po świecie krocząc,
Spragniony zemsty, z Ate[3]) przy swym boku,
Zionącą jeszcze piekielnemi żary,
Monarszym głosem w krajów tych granicach

---

[1]) Antonjusz nazywa tak ciało Cezara w przeciwstawieniu do tego, czem było, dopóki je duch ożywiał.

[2]) Jak przypływ morza wyrzuca na ląd coraz nowe muszle i żyjątka, tak czas przynosi coraz nowych ludzi.

[3]) Bogini niezgody i zemsty.

Wciąż wołać będzie „Mordu!“[1]) i ze smyczy
Psy wojny spuści — aż ten czyn ohydny
Zatruje ziemię całą wyziewami
Ludzkiego ścierwa niepogrzebionego.

Duch, o którego ukazaniu się Brutusowi jest wzmianka u Plutarcha, wybornie zgadzał się z tragedją zemsty i urozmaicał sztukę pod względem scenicznym, a więc wszedł do niej u Szekspira.

Lecz poeta w tej dobie rozkwitu swego genjuszu nie zadowolił się mechanicznem naśladowaniem rodzaju, tracącego już dawną żywotność. Wprowadził tedy do „Cezara“ głęboki problem polityczny, problem walki przeciw absolutyzmowi w imię ideałów arystokratycznych. Co Szekspirowi poddało taki temat, trudno powiedzieć. Sądzono do niedawna, że spisek Essexa. Ale dziś wiemy, że z takim poglądem nie zgadza się data powstania tragedji. Mogła tu odegrać pewną rolę obserwacja życia publicznego w ostatnich latach Elżbiety, kiedy mimo zewnętrznych triumfów horyzont zasnuwał się coraz cięższemi chmurami. Lecz Szekspir rzadko tylko i ubocznie robi aluzje do wypadków współczesnych i nie nagina do nich materjału historycznego, natomiast zawsze stara się i z obserwacji i z tego materjału wydobyć pierwiastki trwałe, posiadające znaczenie dla całej ludzkości i dla wszystkich czasów.

Mamy więc tu problem gwałtownej, nielegalnej zmiany rządu, problem morderstwa politycznego, problem jedynowładztwa i arystokratycznej republiki, problem wpływu na tłum wybitnych jednostek, problem powodzenia w polityce niepraktycznego idealisty i sprytnego awanturnika. Temat posiada cechy wielkości i jest dobrze znany ogółowi.

Z czterech głównych postaci najmniej ważną jest sam bohater tytułowy. Poeta zdawał sobie sprawę, że Juljusz Cezar był jednym z największych ludzi, jakich znała historja. Widać to z całego szeregu wzmianek w innych dramatach. Tu jednak, powodowany pesymizmem, wpływem Plutarcha[2]) i rozpowszechnioną w czasach odrodzenia sympatją do morderców Cezara, przedstawił go jako człowieka fizycznie i moralnie osłabionego wiekiem, zepsutego długotrwałem powodzeniem, obłudnego i chorobliwie próżnego. Mimo to ma Cezar Szekspira pewne momenty wielkości.

[1]) W oryginale okrzyk, znaczący, że nie bierze się jeńców i nie darowuje życia.

[2]) Plutarch był wielbicielem arystokratycznej formy rządu.

Prawdziwym bohaterem dramatu jest Brutus, natura szlachetna i pełna poświęcenia, ale chorobliwie zakochana w sobie i błędnie przeświadczona o własnych zdolnościach. Brutus jest zahipnotyzowany[1]) własnem nazwiskiem — wszakże mityczny jego przodek[2]) wypędził Tarkwinjusza z Rzymu! Szczerze miłując ideały republikańskie, wyobraża sobie, że zdoła porwać tłumy. Przy całej wierze we własną mądrość daje sobą powodować człowiekowi niewątpliwie niższemu moralnie od siebie, ale sprytniejszemu i umiejącemu wyzyskać jego słabości. Kassjusz, u którego patrjotyzm i miłość wolności przybrały formę osobistej, śmiertelnej nienawiści do Cezara, podsuwa Brutusowi myśl heroicznej zbrodni, mającej rzekomo wyzwolić Rzym od tyranji. Czyni to tak zręcznie, że Brutus sądzi, jakoby on sam był twórcą przedsięwzięcia, którego konieczność musi w siebie wmawiać przy pomocy sofistyki[3]):

Lecz mówiąc prawdę o Cezarze, nigdym
Nie widział, żeby jego namiętności
Wydarły berło jego rozumowi.
Choć rzecz powszechnie znana, że pokora[4])
Drabiną jest dla młodocianej pychy
I wspinający się twarz ku niej zwraca;
Lecz gdy osiągnie raz najwyższy szczebel,
Odwraca się plecami do drabiny[5])
I patrzy w chmury, gardząc przyziemnemi
Stopniami, które wiodły go do góry.
I Cezar może tak postąpić. Tedy
Zapobiec trzeba. Skoro to, czem dziś jest,
Zamysłom naszym barwy dostatecznej
Nie daje,[6]) zatem trzeba je ustroić,
Jak następuje: To, czem jest, urósłszy,
Dlatego miejmy go za jajo węża,
Do takich a do takich klęsk przywiedzie.[7])
Z którego wyląglby się gad, jak cały rodzaj,[8])
Zjadliwy. Tedy zabić go w skorupie.

---

[1]) Człowiek w śnie hipnotycznym ulega woli hipnotyzera.

[2]) Junjusz Brutus.

[3]) Por. uwagę na str. 87.

[4]) Pozorna.

[5]) Robi się dumny, osiągnąwszy cel swych dążeń.

[6]) Nie usprawiedliwia ich (gdyż rzecz barwna rzuca się ludziom w oczy).

[7]) Nie można przypuszczać, aby Szekspir wielbił czyn, który każe swemu bohaterowi tak słabo i tak sofistycznie motywować.

[8]) Królów lub złych królów. Brutus jest republikaninem z przekonania.

Postawiony na czele spisku, Brutus przyjmuje to jako rzecz, należącą mu się bez dyskusji. Teraz ten idealista, któremu podsunięto wielkie przedsięwzięcie, zaczyna sam rozstrzygać związane z wykonaniem kwestje praktyczne. O ileż byłoby lepiej dla Brutusa, dla jego towarzyszy, dla Rzymu, gdyby stało się naodwrót —t. j. gdyby ocenę położenia i przyszłości ojczyzny pozostawiono Brutusowi, niezasugestjonowanemu przez chytrego Kasjusza, żyjącego tylko nienawiścią, a w sprawach praktycznych słuchano ludzi z niemi obeznanych! Bo Brutus, który w pierwszym wypadku uległ podszeptom i przyjął obcy punkt widzenia, raz postanowiwszy dokonać swej heroicznej zbrodni i objąwszy przewodnictwo w spisku, nie będzie w mniejszych rzeczach słuchał obcej rady i naprzód, pragnąc ograniczyć rozlew krwi do minimum, przeprze swą powagą oszczędzenie Antonjusza, a potem, powodując się nierozsądną wielkodusznością, pozwoli mu wyprowadzić się w pole i da temu niebezpiecznemu demagogowi, który nie krępuje się skrupułami moralnemi, broń do ręki.

Wbrew protestom Kassjusza Antonjusz otrzymał pozwolenie uczczenia zamordowanego Cezara publiczną mową pogrzebową. Brutus postawił tylko warunek, że sam naprzód przemówi do ludu. Liczył naturalnie zarówno na słuszność swej sprawy, w którą święcie wierzy, jak na swe zdolności retoryczne. Zawodzi się fatalnie. Własna jego mowa wzruszyła wprawdzie lud, ale treść jej, wymierzona przeciw jedynowładztwu, pozostała na tyle niezrozumiałą dla słuchaczy, że rozległy się nawet okrzyki, aby Brutusa ogłosić królem. Nie zważając na to, oddala się on, odając głos Antonjuszowi.

Szekspir wraca w tej scenie do motywu z Drugiej części „Henryka VI“ i przedstawia — tym razem bardziej przekonywająco, bo z subtelniejszem wycieniowaniem i bez przesady — chwiejność i zapalność tłumu.

Pierwszy obywatel. Zostać! Słuchamy Marka Antonjusza.
Trzeci obywatel. Niech na mównicę wstąpi, posłuchamy.
Na rostrę[1]) wstąp, szlachetny Antonjuszu.
Antonjusz. Wdzięczny wam jestem przez wzgląd na Brutusa.[2])
(wchodzi na mównicę).

---

[1]) Mównice publiczne ozdobili Rzymianie dzióbami *(rostrum)* zdobytych lub zniszczonych okrętów kartagińskich. Stąd ich nazwa, *rostra*.

[2]) Bo prosił, aby Antonjusza spokojnie wysłuchano. Jak zobaczymy, imię Brutusa będzie początkowo środkiem, który zapewni Antonjuszowi cierpliwość ludu.

Czwarty obywatel. Co on tam mówi o Brutusie?[1])
Trzeci obywatel. Mówi,
Że jest nam wdzięczny przez wzgląd na Brutusa.
Czwarty obywatel. No, no, najlepiej zrobiłby, nic złego
Nie mówiąc o Brutusie.
Pierwszy obywatel. Ten Cezar był tyranem.
Trzeci obywatel. Święte słowa;
Dziękujmy Bogu, że go Rzym się pozbył.
Drugi obywatel. Hej, cicho! Słuchać, co też on tu powie.
Antonjusz. Dobrzy Rzymianie —
Obywatele. Cicho tam! Słuchajmy!
Antonjusz. Rzymianie, współziomkowie, przyjaciele,
Posłuchu mi użyczcie. Jam tu przyszedł
Cezara chować tylko, nie wysławiać.
Złe czyny ludzi żyją po ich zgonie,
A dobre często grzebie się wraz z nimi.[2])
Niech tak z Cezarem będzie. Zacny Brutus
Powiedział wam, że był on żądny władzy.
Jeżeli było tak, przewinił srodze
I srodze za to został ukarany.
Więc za Brutusa i tych innych zgodą —
I tamci inni wszyscy są czcigodni —
Przychodzę mówić przy Cezara zwłokach.
Był moim druhem, wiernym, sprawiedliwym,
Lecz Brutus mówi, że był żądny władzy,
A Brutus, Brutus jest czcigodnym mężem.
Do Rzymu jeńców przyprowadzał tłumy,
Napełniał skarb publiczny ich okupem —
Czy to w Cezarze nazwiem żądzą władzy?
Gdy biedny płakał, łzy z nim ronił Cezar —
Mniej czuła jest zazwyczaj żądza władzy,
Lecz Brutus mówi, że był żądny władzy,
A Brutus, Brutus jest czcigodnym mężem.
Na Luperkalja,[3]) wszyscyście widzieli,
Trzykrotniem ofiarował mu koronę[4]) —
Trzykrotnie wzgardził. Czyż to żądza władzy?
Lecz Brutus mówi, że był żądny władzy,
A Brutus przecie jest czcigodnym mężem.

---

[1]) Czwarty obywatel usłyszał wśród gwaru, który jeszcze niezupełnie ucichł, tylko imię Brutusa.

[2]) Pamięta się o złem, zapomina o dobrem.

[3]) Święto, obchodzone przez Rzymian wczesną wiosną. Było pochodzenia pasterskiego.

[4]) Epizod ten poznajemy w dramacie w opowiadaniu Kaski, jednego ze spiskowych, który wyraża zdanie, że „Cezar koronę odepchnął, ale z przykrością odrywał od niej palce“.

Nie pragnę zbijać tego, co rzekł Brutus,
Jestem tu, aby mówić to, co myślę.
Był czas, żeście go wszyscy miłowali
I było za co; cóż wam dziś przeszkadza,
By płakać nad nim? O rozumie, pierzchłeś
Do dzikich bestyj, ludzie cię stracili! —
Wybaczcie, serce moje jest tam w trumnie
Z Cezarem, muszę czekać, aż powróci.[1])

Pierwszy obywatel. On, zdaje mi się, dużo ma słuszności.

Drugi obywatel. Jeżeli dobrze całą rzecz rozważyć,
To Cezar poniósł wielką krzywdę.

Trzeci obywatel. Prawda?
I gorszy gotów przyjść na jego miejsce.

Czwarty obywatel. Słyszeliście? Korony nie chciał przyjąć,
A więc z pewnością nie był żądny władzy.

Pierwszy obywatel. Jeżeli to okaże się, są ludzie,
Gotowi ciężko za to pokutować.

Drugi obywatel. Biedaczek! Oczy mu poczerwieniały
Od płaczu, niby żar.

Trzeci obywatel. Nad Antonjusza
Szlachetniejszego nie ma Rzym człowieka.

Czwarty obywatel. Uważać teraz! Znów zaczyna mówić.

Antonjusz. Ot, wczoraj jeszcze słowo z ust Cezara —
I trząsł się cały świat. Dziś tu on leży
I czci nie odda mu najlichszy nędzarz.
Panowie! Gdybym chciał wam w sercach, w duszach
Rozniecić bunt i wściekłość, tobym skrzywdził
Brutusa i Kassjusza, jak zaś wszystkim
Wiadomo dobrze, to czcigodni męże.
Ja ich nie skrzywdzę, wolę już pokrzywdzić
Zmarłego, wolę skrzywdzić was i siebie,
Niż miałbym skrzywdzić tak czcigodnych mężów.
Lecz oto jest testament z Cezarową
Pieczęcią, był w Cezára gabinecie —
Testament jego. Tej ostatniej woli
Jeżeliby wysłuchał lud — lecz ja jej,
Darujcie, wcale czytać tu nie myślę —
Toby całował Cezarowe rany
I maczał chustki w świętej krwi Cezara.
Błaganoby o włosek na pamiątkę
I na śmiertelnem łożu pamiętano
W ostatniej woli o nim, zapisując
Potomstwu jako drogocenny spadek.

Czwarty obywatel. My chcemy słuchać tego testamentu!
Więc czytaj, Marku Antonjuszu, czytaj!

---

[1]) Antonjusz umyślnie urywa i zostawia ludowi czas do zastanowienia się nad swemi słowami.

W s z y s c y. Testament! Chcemy słuchać testamentu!
A n t o n j u s z. Kochani bracia, chciejcie być cierpliwi,
Bo ja nie mogę czytać go. Nie trzeba,
Byście wiedzieli, jak was Cezar kochał[1]).
Nie z drewnaście, nie z głazu. Wyście ludzie,
A gdybyście słuchali, będąc ludźmi —
Testament duszeby wam rozpłomienił
I wprawił w dziki szał. Nie trzeba, byście
Wiedzieli, żeście jego dziedzicami —
Bo cóżby było, gdybyście wiedzieli?
C z w a r t y o b y w a t e l. Przeczytaj, Antonjuszu! Chcemy słyszeć!
Czytaj ostatnią wolę Cezarową!
A n t o n j u s z. Będziecież mieć cierpliwość? Zaczekacie?[2]).
Jam się przemówił, gdy wspomniałem o tem.
Lękam się skrzywdzić tych czcigodnych mężów,
Co utopili swe sztylety w łonie
Cezara. Mówię, że się tego lękam.
C z w a r t y o b y w a t e l. To byli zdrajcy! Ładnie mi czcigodni!
W s z y s c y. Testament! Ostatnia wola!
D r u g i o b y w a t e l. To byli łotry, mordercy! Testament! Czytaj testament!
A n t o n j u s z. Więc mnie zmuszacie[3]), abym go odczytał?
To stańcie kołem przy Cezara zwłokach
I niechaj wam pokażę testatora[4]).
Mam na dół zejść? Czy pozwalacie na to?[5]).
K i l k u o b y w a t e l i. Chodź na dół!
D r u g i o b y w a t e l. Zejdź!
C z w a r t y o b y w a t e l. Koło! Stawać w koło!
P i e r w s z y o b y w a t e l. Odstąpcie od mar! Odstąpcie od ciała!
D r u g i o b y w a t e l. Miejsca dla Antonjusza, dla najdostojniejszego Antonjusza!
A n t o n j u s z. Nie naciskajcie mnie tak! Stójcie dalej!
K i l k u o b y w a t e l i. Cofnijcie się! Miejsca! Wstecz!
A n t o n j u s z. Jeżeli macie łzy, gotowi bądźcie
Przelewać je. Ten płaszcz wam wszystkim znany.
Pomnę, jak Cezar wdział go po raz pierwszy —
Tak, tak, to było w letni wieczór w jego

---

[1]) Antonjusz chytrze daje do zrozumienia, że mu wzbroniono czytać testament.

[2]) Antonjusz traktuje lud, jak dziecko, w którego oczach wartość zabawki podnosi to, że długo na nią czekało.

[3]) Antonjusz jeszcze zabezpiecza się na wszelką ewentualność. Chce, żeby go lud zmusił do czytania.

[4]) Tego, który zrobił testament.

[5]) Antonjusz mówi z rostry, pyta więc, czy ma zejść. Teraz już lud rozstrzyga, a naturalnie pochlebia mu to pytanie o pozwolenie.

Namiocie — tego dnia był pobił Nerwjów[1]).
Spojrzyjcie, tędy wszedł Kassjusza sztylet,
A jaką dziurę — patrzcie tylko — zrobił
Zawistny Kaska. A o, oto tędy
Pchnął tak gorąco miłowany Brutus,
A kiedy cofał swoją stal przeklętą,
Patrzcie, jak w ślady jej szła krew Cezara,
Jakgdyby wyszła przede drzwi, chcąc sprawdzić,
Czy to naprawdę Brutus tak niegrzecznie
Kołace, czy też nie?[2]) Musicie wiedzieć,
Że dla Cezara Brutus był aniołem.
Osądźcie bogi, jak go Cezar kochał!
To było z wszystkich pchnięć najboleśniejsze,
Bo gdy obaczył uderzającego
Szlachetny Cezar, runął pod obuchem
Nad dłonie zdrajców silnej niewdzięczności,
Natychmiast pękło w nim potężne serce
I zakrywając płaszczem twarz, u samych
Stóp krwią ociekłej statuy Pompejusza[3])
Padł wielki Cezar. O rodacy moi,
Jaki to był upadek! Ja i wy
I wszyscy padliśmy tam, a nad nami
Żelazem krwawem potrząsała zdrada.
Płaczecie teraz i na sercach waszych,
Jak widzę, litość piętno swe wyciska.
To cenne krople. O poczciwe dusze,
Ronicie łzy na widok skłutej szaty,
Którą nasz Cezar nosił? Patrzcie tu,
Tu jest on sam, jak wyszedł z pod rąk zdrajców.[4])

Pierwszy obywatel. O żałosny obrazie!

Drugi obywatel. O szlachetny Cezarze!

Trzeci obywatel. O dniu bolesny!

Czwarty obywatel. O zdrajcy, nędznicy!

Pierwszy obywatel. O krwawe widowisko!

Drugi obywatel. Musimy się pomścić.

Wszyscy. Zemsta! Dalejże! Przetrząsać domy! Palić! Ognia! Bij! Morduj! Śmierć zdrajcom co do jednego!

Antonjusz. Stójcie, rodacy!

Pierwszy obywatel. Cicho tam! Słuchajcie szlachetnego Antonjusza!

---

[1]) Jeden z ludów Gallji, podbitej przez Cezara.

[2]) To nieco przesadnie wypracowane uosobienie prawie nie razi wobec namiętnego tonu mowy.

[3]) Przywódca stronnictwa arystokratycznego, pokonany przez Cezara w wojnie domowej i bez jego wiedzy zamordowany. Antonjusz przedstawia posąg tak, jakby ronił krwawe łzy nad Cezarem.

[4]) Antonjusz odsłania ciało.

A n t o n j u s z. Kochani bracia, dobrzy bracia moi,
Ja nie chcę was podżegać, nie chcę, aby
Wzbierała fala gwałtownego buntu.
Wszak sprawcy tego czynu są czcigodni.
Jakie natury osobistej żale[1])
Do niego pchnęły ich, niestety nie wiem.
Są mądrzy i czcigodni, więc z pewnością
Rzeczowo wam potrafią odpowiedzieć.[2])
Jam życzliwości waszej kraść nie przyszedł,
Nie jestem, bracia, mówcą tak, jak Brutus,
Znacie mnie wszyscy. Jam człek dobroduszny
I prosty, który kocha przyjaciela.
Wybornie wiedzą to ci, co mi o nim
Publicznie mówić dali pozwolenie.
Pomysłowości brak mi, słów zasobu,
Powagi, gestów, głosu i patosu,
Bym w ludziach umiał burzyć krew. Ot, mówię
Tak prosto z mostu, mówię wam to wszystko,
Co sami wiecie. Pokazuję rany
Cezara, biedne usta bez języka
I każę im za siebie mówić. Gdybym
Brutusem był, a Brutus Antonjuszem,[3])
To ten Antonjusz wstrząsnąłby waszemi
Umysły, każdej Cezarowej ranie
Dał język, wnetby też kamienie Rzymu
Poruszył z posad i do buntu porwał.[4])

W s z y c y. Podnieśmy bunt!

P i e r w s z y o b y w a t e l. Podpalmy dom Brutusa!

D r u g i o b y w a t e l. No dalej! Chodźmy szukać sprzysiężonych!

A n t o n j u s z. Nie, nie, słuchajcie mnie, rodacy. Chwilkę
Słuchajcie jeszcze.[5])

W s z y s c y. Cicho tam! Słuchajcie Antonjusza, najszlachetniejszego
[Antonjusza!

A n t o n j u s z. Jak to, ziomkowie?
Idziecie spełniać jakieś okropności?

---

[1]) Antonjusz chytrze rzuca myśl, że Cezar padł ofiarą osobistej zemsty i zawiści.

[2]) Antonjusz wyraża się tak, jakby lud wybierał się tylko zażądać od spiskowych usprawiedliwienia.

[3]) Antonjusz nie może sobie odmówić przyjemności zakpienia z chłodnej, papierowej mowy Brutusa.

[4]) Niedarmo Antonjusz na końcu tej niby uspokajającej mowy rzuca słowo „bunt". Znajduje ono odrazu oddźwięk w tłumie, chociaż to niby tylko „kamienie Rzymu" mają się buntować.

[5]) Antonjusz pragnie lud tak usposobić, aby już nowy mówca nie mógł zmienić jego nastroju.

I czemże Cezar miłość tę zaskarbił?
Niestety, wy nie wiecie. Więc wam powiem,
Bo zapomnieliście o testamencie,
O którym wam mówiłem.
Wszyscy. Święta prawda.
Testament! Stójcie! Słuchać testamentu!
Antonjusz. Tu jest testament, tu Cezara pieczęć.
Każdemu Rzymu obywatelowi,
Każdemu z was zosobna zapisuje
Drachm[1]) siedemdziesiąt pięć.
Drugi obywatel. Szlachetny Cezar!
Pomścijmy jego śmierć!
Trzeci obywatel. Królewski Cezar!
Antonjusz. Słuchajcie mnie cierpliwie.
Wszyscy. Cicho tam, cicho!
Antonjusz. Nie koniec na tem. On wam zapisuje
Prywatne swe ogrody, swe aleje
I nowo zasadzony sad z tej strony Tybru.
Na wieczne czasy wszystko to wam daje
I dzieciom waszym — zażywajcie wczasu,
Przechadzki i wytchnienia. To był Cezar!
I kiedyż zjawi się podobny drugi?
Pierwszy obywatel. Nigdy, nigdy! Dalejże, chodźcie!
Na poświęcanem miejscu spalim zwłoki,
Głowniami podpalimy domy zdrajców.
No dalej, bierzcie ciało!
Drugi obywatel. Hej, przynieście ognia!
Trzeci obywatel. Połamcie ławki!
Czwarty obywatel. Połamcie ławki, okna, wszystko!
(Wychodzą obywatele ze zwłokami).
Antonjusz. Tylko tak dalej! Rozpętanaś, burzo,
Więc szalej, kędy chcesz!

Uzupełnieniem tej świetnej sceny jest następna, w której rozbestwiony tłum morduje poetę Cynnę wskutek tego, że nazywa się tak, jak jeden ze sprzymierzonych.

Antonjusz opanował miasto i z adoptowanym przez Cezara Oktawjuszem (t. j. Oktawjanem, późniejszym Augustem) i z jednym z wodzów zamordowanego dyktatora, Lepidem, utworzył triumwirat[2]).

---

[1]) Drachma grecka, odpowiadająca rzymskiemu denarowi, równała się mniej więcej 1¾ złotego. W jednej z następnych scen słyszymy, że Antonjusz zamierza obciąć legaty Cezara.

[2]) Historja rzymska zna dwa triumwiraty (Cezar, Pompejusz i Krassus; Antonjusz, Oktawjan i Lepidus). Były to związki trzech najbardziej wpływowych ludzi w państwie dla rządzenia niem wedle własnej woli.

Celem jest walka ze spiskowymi, którzy zawładnęli wschodnią częścią państwa. Rzym spływa krwią proskrybowanych,[1]) a Antonjusz i Oktawjusz przeprawiają się do Azji celem ostatecznej rozprawy z nieprzyjaciółmi.

W obozie republikańskim niema zgody. Brutus czyni Kassjuszowi ostre wymówki z powodu jego zdzierstw, a równocześnie oburza się, że ten nie przysłał mu pieniędzy, potrzebnych na żołd dla żołnierzy. Najwidoczniej nie zdaje sobie sprawy, że bez środków materjalnych nie można prowadzić wojny. Zresztą dowiadujemy się, że Kassjusz patrzy przez palce na przekupstwo swych podwładnych i że nawet podejrzewają go o osobistą chciwość. Wybucha gwałtowny spór między obu wodzami. Ostatecznie godzą się, gdyż Kassjusz, w gruncie rzeczy szczerze kochający Brutusa, ustępuje. W czasie rady wojennej niecierpliwy Brutus narzuca swój nierozsądny plan, aby opuścić bezpieczne okolice górskie i iść naprzeciw nieprzyjaciela. Odtąd Kassjusz traci coraz bardziej równowagę umysłu. On, który hołduje filozofji Epikura[2]) i nie wierzy w bogów, dręczy się wróżbami. Ale i Brutus jest w nielepszem usposobieniu. Przygnębia go wieść o śmierci ukochanej żony, a nocą ukazuje mu się duch Cezara, zapowiadając, że jeszcze raz zobaczą się pod Filippi, na polu bitwy.

W pierwszem starciu Brutus rozbija skrzydło Oktawjusza i zdobywa jego obóz, ale Kassjusz ponosi klęskę w walce z Antonjuszem, a sądząc mylnie, że zbliżają się jeźdźcy nieprzyjacielscy i że grozi mu niewola, każe niewolnikowi przebić się mieczem. Jeden z podkomendnych, Tytynjusz, odbiera sobie życie przy jego zwłokach. Teraz Brutus dochodzi do zrozumienia tego, że zabił jedynie ciało Cezara:

> Potężny jeszcze jesteś, o Juljuszu
> Cezarze! Duch twój chodzi po tym świecie
> I zwraca naszą stal ku naszym własnym
> Wnętrznościom....

Jakby gnany żądzą śmierci, postanawia Brutus tego samego dnia stoczyć ponowną walkę — w rzeczywistości nastąpiła ona dopiero po jakimś czasie. Ponosi zupełną klęskę i również ginie śmiercią samobójczą.

---

[1]) W czasie zamieszek w Rzymie zwycięskie stronnictwo układało listy ludzi wyjętych z pod prawa, których mordowano.

[2]) Filozof grecki (342—270 prz. Chr.).

Dochodzimy teraz do cyklu czterech najpotężniejszych tragedyj, jakie zna literatura światowa. Nie mam zamiaru wdawać się tu w teoretyczne roztrząsania nad istotą tego rodzaju twórczości dramatycznej. Poprzestanę na wyliczeniu paru zasadniczych cech tragedji szekspirowskiej.

Bohaterów druzgoce w nich zawsze los, ale nigdy nie działa od zewnątrz. On wcielił się w ich własne dusze i w ich czyny. Czujemy, że Hamlet, Otello, Lear, Makbet nie mogą postępować inaczej, niż postępują, bo nie byliby sami sobą, — a postępki wiodą ich wprost ku zgubie. Jest to typowo chrześcijańskie rozwiązanie zagadnienia wolnej woli. Człowiek ma prawo wyboru, ale Bogu wiadomo naprzód, co człowiek wybierze i jakie będą skutki.

Drugą główną cechą tragedji szekspirowskiej jest fakt, że katastrofa stanowi wybawienie. Świat staje się dla bohaterów takiem piekłem, przebyte cierpienia czynią ich tak niezdatnymi do dalszego życia, że zgubę witają oni sami — i my wraz z nimi — z uczuciem ulgi. Często oczyszcza zguba winnych i stanowi zadośćuczynienie za ich błędy, ale zawsze ich wyzwala. Smętną jest pociecha, mieszcząca się w słowach „przestał cierpieć“, ale innej nie znają tragedje, zarówno życiowe, jak sceniczne, dla ludzi, których cierpienia miały nadludzką miarę.

Dla złagodzenia Szekspir nie kończy nigdy na ostatnich jękach konających, lecz — jak zrobił już w „Romeu i Julji“ — otwiera perspektywę na spokojniejszy i szczęśliwszy byt, czekający pozostałych przy życiu.

HAMLET

jest bezsprzecznie najsławniejszem dziełem Szekspira, jego bohater najpopularniejszą postacią teatru światowego. Do uroku, jaki wywiera tragedja, przyczyniły się zarówno poetyckie piękności i głębokie myśli, jak cały szereg punktów ciemnych, umyślnie czy przypadkowo pozostawionych do rozstrzygnięcia widzowi, ewentualnie czytelnikowi. Jest to wynikiem poczęści nowej metody twórczej poety, poczęści niejednolitego powstania „Hamleta“, który opiera się na zaginionym dramacie, napisanym prawie na pewne przez Kyda, ale prócz tego raz przynajmniej, a może więcej, niż raz, uległ przerobieniu przez samego Szekspira.

Ów dawny „Hamlet“ miał treść zaczerpniętą z krwawego podania,

po raz pierwszy skreślonego ok. r. 1200 przez duńskiego kronikarza Saxona Grammatyka, i musiał być typową tragedją zemsty, przedstawiał bowiem szereg podstępów, jakiemi królewicz broni się przed zamachami niegodziwego stryja, mordercy swego ojca, póki, korzystając ze szczęśliwej sposobności, nie zgładzi zbrodniarza i nie zasiądzie na tronie.

U Szekspira natomiast mamy znów do czynienia z uszlachetnieniem tragedji zemsty. Środkiem było przedewszystkiem pogłębienie charakteru bohatera. Organizacja duchowa Hamleta posiada tyle subtelnie skreślonych rysów, nadto poeta włożył w usta swego bohatera tyle własnych myśli o świecie i życiu, że postać ta pozostanie, i to, zdaje się, na zawsze, przedmiotem sporu krytyków. Wezwany przez ducha ojca do zemsty, Hamlet bez wahania poprzysięga jej spełnienie — a jednak przez cały ciąg tragedji zwleka z czynem i dokonywa go dopiero wtedy, gdy wie, że ma przed sobą zaledwie kilka chwil życia. Cały szereg pisarzy, między którymi nie brak największych nazwisk literatury światowej, usiłował zwlekanie to sprowadzić do jakiejś jednej przyczyny. Mojem zdaniem, działa ich cały szereg, a poeta świadomie pozostawił je w cieniu lub tylko lekko zaznaczył. W każdym razie tragedja — wbrew sądowi bardzo poważnej grupy krytyków — jest analizą choroby woli. Kilka uwag na ten temat właściwiej będzie wypowiedzieć po dokonaniu przeglądu treści.

Jednym z nieodzownych prawie motywów tragedji zemsty było jawienie się na scenie ducha, który też, jak wiemy pozytywnie, był w owym starym „Hamlecie“. W szeregu utworów elżbietańskich czynią ci goście z drugiego świata nieraz wprost komiczne wrażenie. Lecz Szekspir umiał przy pomocy umiejętnie dobranych szczegółów wywołać taki nastrój, że widziadło nie razi nawet dzisiejszego widza, co więcej, że budzi w nim uczucie grozy.

Tragedja rozpoczyna się na tarasie zamku królewskiego w Elsinorze. Wśród mroźnej nocy zimowej pełniący straż oficerowie oczekują ukazania się ducha, którego już dwukrotnie widziano w tem miejscu. Jest to upiór niedawno zmarłego króla. Właśnie w chwili, gdy jeden z obecnych opowiada o poprzedniem spotkaniu z nim, a inni słuchają z tchem zapartym w piersiach, ukazuje się postać w pełnej zbroi i miarowym krokiem przechodzi przez scenę. Nie odpowiada na pytania i nie zwraca uwagi na próby zatrzymania

przemocą. Świadkowie strasznego zjawiska postanawiają uwiadomić o niem królewicza Hamleta.

Po zgonie jego ojca, którego rzekomo wąż ukąsił w ogrodzie, brat zmarłego Klaudjusz poślubił wdowę i sam zasiadł na tronie. Nie wiemy, czy przez to prawo Hamleta uległo pogwałceniu. Prawdopodobnie nie, gdyż wedle późniejszej wzmianki tron duński jest elekcyjny, a królewicz raz tylko, pod koniec dramatu, wspomina, że miał nadzieję go otrzymać. Nie narzeka też, że został pominięty. Natomiast całą jego duszą wstrząsnął postępek matki. Przy powitaniu z przyjacielem Horacjem, przybywającym z Wittenbergi, gdzie i królewicz studjował, wywiązuje się taka rozmowa:

Horacjo. Przybyłem tu na pogrzeb twego ojca.
Hamlet. Nie żartuj ze mnie, proszę cię, kolego;
Przybyłeś na wesele mojej matki.
Horacjo. To prawda, panie, że obrzędy oba
Po sobie nastąpiły błyskawicznie.
Hamlet. Oszczędność to, oszczędność, mój Horacjo.
To, co napiekło się na stypę, potem
Dano na zimno na weselnym stole.
Wolałbym ujrzeć najgorszego wroga
W niebie, niż dożyć tego dnia, Horacjo!
Mój ojciec — zda mi się, że widzę ojca.
Horacjo. Gdzie, panie?[1])
Hamlet. Okiem duszy mej, Horacjo.

Królewicz zestawia sobie tę szlachetną, rycerską postać ze stryjem, chytrym dyplomatą, rozmiłowanym w hucznych biesiadach, na których wino leje się strugami. Uważa małżeństwo ukochanej matki za niesłychane upodlenie i upadek. Stracił wiarę w naturę ludzką i spogląda z pogardą na świat cały. Wolałby nie żyć:

Gdybyż to trwałe, i zbyt trwałe ciało
Stajało niby lód, stało się rosą,
Lub gdybyż prawa przeciw samobójcom
Przedwieczny nie był wydał! Boże, Boże,
Jakże męczące, nudne, płaskie, bezowocne
Jest w moich oczach wszystko na tym świecie!
Pogardzam nim. To nieplewiony ogród,
W którym w słup poszło wszystko.[2]) Nic w nim niema
Prócz rzeczy niskich i z natury wstrętnych...

---

[1]) Horacjo widział ducha, więc w pierwszej chwili przychodzi mu na myśl, że go i Hamlet w tej chwili zobaczył.

[2]) Nie zebrane na czas warzywa idą w słup i stają się przydatnemi tylko na nasienie. W dobrze utrzymanym ogrodzie wybiera się na to tylko drobną część jarzyn.

Gorzkie rozmyślania tego rodzaju każą Hamletowi zapomnieć nawet o miłości ku pięknej Ofelji, córce szambelana Polonjusza. Tylko śmierć ojca i małżeństwo matki istnieje dla królewicza. Wtem znękanemu i zobojętniałemu na wszystko przynoszą wieść o zjawisku. Jakgdyby nagle przebudzony ze snu, Hamlet wypytuje się o szczegóły i postanawia towarzyszyć oficerom, mającym służbę następnej nocy.

Duch rzeczywiście ukazuje się raz jeszcze. W milczeniu nakazuje synowi ruchem ręki, aby szedł za nim. Gdy oddalili się od towarzyszy królewicza, odkrywa mu tajemnicę swej śmierci. Został otruty przez Klaudjusza i nakazuje zemstę nad nim. Nie dowiadujemy się, czy królowa wiedziała o morderstwie. Duch wyraźnie poleca jej oszczędzać, ale dodaje:

> Zostaw ją niebu i tym cierniom, które
> Ma w własnem łonie, niech jej serce krwawią.

Po zniknięciu zjawiska i nadejściu towarzyszy Hamlet każe im przysiąc milczenie i zapowiada, że może uzna za stosowne „otulić się szatą dziwacznego obejścia". Będzie to udany obłęd.

Po jakimś czasie król zaczyna się zastanawiać, skąd widoczna zmiana w Hamlecie. Po naradzie z żoną i Polonjuszem, przeświadczonym o własnej mądrości głupim starym gadułą, poleca dwom młodym ludziom, którzy, jak i Horacjo, kolegowali z Hamletem na uniwersytecie wittenberskim, udać się do niego i zbadać, czy rzeczywiście zachodzi tu wypadek choroby umysłowej, czy też może królewicz ukrywa jakąś niebezpieczną tajemnicę. Próbuje szczęścia i Polonjusz, lecz ten przypisuje rozstrój Hamleta wyłącznie miłości do swej córki i chłodnemu zachowaniu się Ofelji, które wynikło z własnych poleceń ojca.

Hamlet zdaje sobie sprawę, że jest śledzony i badany, okazuje to więc tak Polonjuszowi, jak owej parze kolegów. Równocześnie wypowiada głębokie, a pesymistyczne uwagi o świecie. Po przywitaniu Rosencrantz i Guildenstern ze zręcznością chytrych dworaków poruszają różne kwestje i bacznie patrzą na Hamleta. Naprzód, jak zobaczymy, mówią o ambicji, gdyż radziby sprawdzić, czy nie myśli on o tronie.

Hamlet. Cóż słychać?

Rosencrantz. Nic nowego, panie, tylko świat stał się uczciwym.

Hamlet. To bliski jest dzień sądu ostatecznego. Pozwólcie mi zadawać

sobie bardziej szczegółowe pytania. Moi dobrzy przyjaciele, coście wy złego zrobili Fortunie,[1]) że was tu posłała do więzienia?

Guildenstern. Do więzienia, panie?

Hamlet. Danja jest więzieniem.

Rosencrantz. To i świat jest więzieniem.

Hamlet. I to niebylejakiem. Poddostatkiem w niem cel, kaźni i podziemi, a Danja to jedno z najgorszych.

Rosencrantz. Nie myślimy tak, panie.

Hamlet. Ach, w takim razie nie jest niem dla was, bo niema na świecie rzeczy dobrych lub złych i jedynie myśl czyni je takiemi. Dla mnie to więzienie.

Rosencrantz. Ach, więc zapewne czyni niem Danję twa ambicja. Danja jest za ciasna dla twego umysłu.

Hamlet. O Boże! Mógłbym dać się zamknąć w łupinie orzecha i uważałbym się za króla niezmierzonych przestrzeni, gdybym tylko nie miał złych snów.

Guildenstern. Te sny właśnie to ambicja, bo sama istota ambicji jest jedynie cieniem snu.

Hamlet. Sam sen jest cieniem.

Rosencrantz. Prawda, a mojem zdaniem ambicja jest czemś tak wiotkiem i lotnem, że to tylko cień cienia.

Hamlet. W takim razie żebracy są istotami z krwi i kości, a monarchowie i szumni zdobywcy cieniami żebraków. Czy udamy się między dworzan? Bo, daję słowo, nie umiem filozofować.

Rosencrantz. Jesteśmy na usługi.

Guildenstern. Jesteśmy na usługi.

Hamlet. Ani mowy o czemś podobnem. Nie chcę was kłaść narówni z resztą tych, co mi służą, gdyż, uczciwie mówiąc, mam okropne nad wyraz otoczenie. Ale powiedzcie mi, jak przyjacielowi, co też robicie w Elsinorze.

Rosencrantz. Chcieliśmy odwiedzić waszą książęcą mość, nic więcej.

Hamlet. Taki żebrak, jak ja, musi być ubogim nawet w podziękowania. Ale dziękuję wam i, drodzy przyjaciele, jestem pewny, że moje podziękowanie o pół grosza za dużo warte.[2]) Czy po was posłali? Czy przybyliście z własnego popędu? Czy to odwiedziny dobrowolne? No, postępujcie ze mną szczerze. No, no — nie, mówcie.[3])

Guildenstern. Co mamy powiedzieć, panie?

Hamlet. No, cokolwiek, byle do rzeczy. Posłano po was i jest coś, jakby wyznanie tego w waszych minach. Więcej w nich skromności, niż przebiegłości.[4]) Wiem, że poczciwy król i królowa posłali po was.

Rosencrantz. W jakimżeby celu, panie?

Hamlet. O tem już wy musicie mnie pouczyć. Ale zaklinam was, na prawa

---

[1]) Rzymska bogini szczęścia.

[2]) Bo nie życzliwość jest powodem troskliwości Rosencrantza i Guildensterna, lecz nakaz króla.

[3]) Hamlet mówi z przerwami, czekając na odpowiedź.

[4]) Rosencrantz i Guildenstenrn są mocno zmięszani.

koleżeństwa, na naszą młodzieńczą przyjaźń, na nasze wyznania wieczystej życzliwości wzajemnej i na wszystko jeszcze droższe, na co mógłby was zakląć ktoś ode mnie wymowniejszy, powiedzcie mi szczerze i bez ogródek, czy po was posłano, czy nie.[1])

Rosencrantz *(na stronie do Guildensterna)*. Jak myślisz?

Hamlet *(n. s.)*. Aha, będę miał na was oko. — Jak mnie kochacie, nie ukrywajcie nic przede mną.

Guildenstern.[2]) Posłano po nas, panie.

Hamlet. A ja wam powiem, dlaczego. Tym sposobem uprzedzę to, cobyście odkryli, a wasza dyskrecja wobec króla i królowej[3]) nie uroni ani piórka ze swych skrzydeł. Straciłem w ostatnich czasach — ale nie wiem, dlaczego — całą dawną wesołość, zaniechałem zwyczajnych ćwiczeń.[4]) Zaiste, tak popsuło się moje usposobienie, że ta wspaniała budowa, ziemia, wydaje mi się jakimś nieurodzajnym przylądkiem; to przepiękne sklepienie powietrzne[5]) — uważajcie — to piękne zawieszone nad naszemi głowami sklepienie, ta majestatyczna kopuła, ozdobiona złotym ogniem, wydaje mi się tylko zaraźliwym zbiornikiem wyziewów. Jakiemże arcydziełem jest człowiek! Jak wzniosły swym rozumem! Jak nieskrępowany w zakresie działania! Jak wymowny, jak podziwu godny dzięki postaci i ruchowi! W czynach jakże podobny do anioła! W zdolności pojmowania jakże podobny do Boga! Najpiękniejszy twór świata! Najświetniejsze ze stworzeń! A jednak czem jest dla mnie ta kwintesencja[6]) prochu? Nie znajduję upodobania w człowieku...

Przybywa do Elsinory trupa aktorów. W rozmowie na ten temat Hamleta z Rosencrantzem i Guildensternem wplata poeta aluzje do pewnych współczesnych wypadków ze świata teatralnego — do jakiegoś rządowego rozporządzenia, z którego aktorzy nie byli zadowoleni, do niebezpiecznej konkurencji ze strony teatru „dziecinnego" i do wspomnianej powyżej wojny między poetami i aktorami, w której główną rolę odegrał Jonson. Lecz Szekspir nie zatrzymuje się dłużej przy tych sprawach. Widać, że zapewne nie brał w nich bez-

---

[1]) Hamlet próbuje wzruszyć kolegów i skłonić ich do wyrzeczenia się nieszlachetnej roli szpiegów.

[2]) Rosencrantz poprzedniem odezwaniem się do Guildensterna upoważnił go do odpowiedzi za nich obu.

[3]) Hamlet nie żąda, aby Rosencrantz i Guildenstern powtarzali mu słowa króla, czy królowej, uważałby to za rzecz nieszlachetną.

[4]) Między innemi szermierki.

[5]) Niebo.

[6]) Pewne lekarstwa i perfumy fabrykuje się przez podgrzewanie roślin, zawierających odpowiednie składniki. Tem lepszy fabrykat, im więcej razy ten proceder powtórzono. Jeżeli aż pięć razy, powstaje kwintesencja, w której już niema nic zbytecznego i nieistotnego. A więc określenie Hamleta znaczy, że człowiek jest prochem bez żadnej przymieszki.

pośredniego udziału, a w stosunku do zwaśnionych zajmuje stanowisko wyższe, jakgdyby, szydząc z ich zacietrzewienia, pragnął skłonić ich do zgody.

Królewicz, przedstawiony jako gorący miłośnik i znawca sceny, każe jednemu z przybyłych wygłosić ustęp, wyjęty z jakiegoś dramatu o zniszczeniu Troi. Zostawszy sam, porównywa siebie z deklamatorem, który łzy miał w oczach i błędny wzrok z powodu cierpień Hekuby,[1]) podczas gdy on, Hamlet, choć ma tak doniosłe powody do czynu, nie może się nań zdobyć. Piętnuje więc siebie samego jako tchórza i nędznika — ale bezpośrednio potem układa plan, jakby nato jedynie przeznaczony, aby odwlec chwilę zemsty. Duch mógł być szatanem kusicielem, który przybrał postać ojca, aby syna popchnąć do zbrodni. Trzeba zatem materjalnego dowodu winy Klaudjusza i Hamlet postanawia kazać przed nim odegrać sztukę, powtarzającą dzieje jego morderstwa.

Nie przeczuwając nic złego, król przyjmuje zaproszenie. Tymczasem, nie dowiedziawszy się nic od Rosencrantza i Guildensterna, ukrywa się razem z Polonjuszem, aby podsłuchać rozmowę Hamleta z Ofelją. Nadchodzi królewicz w głębokiej zadumie. Prześladuje go myśl o samobójstwie:

Być albo nie być, oto jest pytanie.
Co jest oznaką szlachetniejszej duszy —
Czy znosić strzały okrutnego losu,
Czy za broń chwycić przeciw morzu cierpień
I paść w tej walce? Umrzeć — spać — nic więcej;
Powiedzieć sobie, że ten sen jest kresem
Boleści serca i tysiącznych wstrząśnień,
Co są spuścizną przyrodzoną ciała —
Unicestwienie takie to rzecz, warta
Gorących modłów. Umrzeć, spać — spać, może
I marzyć? Otóż to, w tem sęk, bo jakie
W owym śnie śmierci mogą przyjść marzenia,
Gdy już wyrwiemy się z ziemskiego wiru,
To rzecz namysłu warta, tak, to wzgląd,
Co życie dłuży w nieskończoność nędzy.
Kto bowiem znosiłby szyderstwo czasów
I bicz, tyrana gwałt, pysznego lżenia,
Męki miłości pogardzonej, prawa
Odwłokę, dziką butę władz i owe

---

[1]) Królowa trojańska, która patrzyła na śmierć męża, synów i bliskich oraz zniszczenie swego miasta.

Kopnięcia nogą, które od niegodnych
Cierpliwa cnota zwykła otrzymywać,
Gdyby sam mógł podpisać akt zwolnienia
Sztyletem?[1]) Któżby dźwigać chciał ciężary,
Pod srogiem jarzmem pocąc się i dysząc?
Lecz trwoga przed czemś, co ma przyjść po śmierci,
Przed owym krajem niezbadanym jeszcze,
Z którego granic nie powrócił dotąd
Wędrowiec żaden,[2]) ubezwładnia wolę
I każe raczej znosić złe zwyczajne,
Niżli uciekać ku nieznajomemu.
Tak to tchórzami czyni nas rozwaga,
Tak przyrodzoną cerę stanowczości
Pokrywa myśli chorobliwa bladość[3])
I tak tętniące mocą przedsięwzięcia
Odwraca namysł z ich właściwych łożysk,[4])
Aż stracą miano czynu.

Jest to ustęp tak sławny, że ile razy spotkamy się ze wzmianką o „monologu Hamleta“ bez wyjaśnienia, o którym z kilku monologów mowa, możemy bezpiecznie odnosić ją do tych uwag nad życiem i śmiercią. Przemawia tu nie tyle królewicz, co sam poeta od siebie. To też z punktu widzenia całości monolog jest błędem, który pozostaje w związku z niejednolitością genezy „Hamleta“ i pewnem pomieszaniem pierwiastków osobistych z dramatycznemi.

Następuje równie znany dialog z Ofelją. Dziewica przychodzi z rozkazu ojca oddać księciu jego listy i pamiątki, lecz on przyjmuje ją radą, aby wstąpiła do klasztoru — poco ma być matką grzeszników? Dodaje gorzkie wyrazy o kobietach wogóle. Rozmyślania nad

---

[1]) Wyrazy te są dowodem, że monolog odnosi się do samobójstwa, o którem Hamlet zresztą już poprzednio wspominał (w wierszach, zacytowanych na str. 178). Były próby innej interpretacji (że Hamlet chce wystąpić stanowczo przeciw Klaudjuszowi, więc mając zaryzykować życie, zastanawia się, co go czeka po śmierci. Takie zdanie warto przytoczyć jedynie jako przykład dowolności krytycznej).

[2]) Niema tu właściwie sprzeczności z faktem, że Hamlet mówił z duchem, gdyż ten ukazał się przelotnie, a z mowy jego można było tylko dowiedzieć się o istnieniu czyśćca. Natomiast jest sprzeczność między tym faktem a wątpliwością Hamleta, czy marzy się w śnie śmierci (t. j. czy zachowuje się po śmierci świadomość). Wszelkie próby uzgodnienia tych dwóch momentów tragedji należy uważać za chybione. Jedynem wytłumaczeniem jest, że monolog wypowiada własne myśli poety.

[3]) Uosobienie. Stanowczość przedstawiona jest jak człowiek. Rumiana cera świadczy o energji.

[4]) Jakgdyby były rzekami.

postępkiem królowej zatruły w nim wiarę w ich cnotę — „Słabości, imię twoje jest kobieta“ powiedział był już poprzednio. Zabiły też miłość jego ku Ofelji, która wedle pesymistycznego poglądu Hamleta nie może być lepszą od swej płci.

Podczas gdy córka Polonjusza rozpacza nad rozstrojem świetnego umysłu księcia, król lepiej ocenia jego stan. Widzi, że Hamlet nie jest szalony, lecz głęboko zastanawia się nad czemś, i to zapewne nad czemś niebezpiecznem. Postanawia więc wysłać go w podróż do Anglji. Dowiemy się później, że wedle intencji Klaudjusza Hamlet nie ma powrócić do ojczyzny.

Królewicz przeżywa naprzemian chwile depresji i ożywienia. Straszne cierpienia moralne i udawanie obłędu tak na niego działają, że w samotności czy w otoczeniu osób, w których czuje wrogów lub szpiegów, rozdrażnienie jego graniczy z rzeczywistem szaleństwem. Pod wpływem zbliżającego się przedstawienia zapomina chwilowo o swem okropnem położeniu i równie okropnym obowiązku. Mówiąc z aktorami, którzy są w tym świecie dworskim istotami zbyt podrzędnemi, aby można przypuszczać, że król używa ich do swoich celów, Hamlet daje im nauki i wypowiada głębokie myśli o ich sztuce. I tu niepodobna nie słyszeć głosu samego poety, będącego równocześnie aktorem.

Hamlet. Wygłoś tę mowę,[1]) proszę, tak, jak ja ci ją wygłosiłem, jednym tchem. Ale jeżeli ją wypowiesz tak, jak to robi wielu aktorów, wolałbym, żeby wiersze moje wygłaszał miejski woźny.[2]) A nie siecz zanadto powietrza ręką — o tak,[3]) ale panuj nad sobą, bo pośród potoku, burzy, pośród — jeżeli można tak się wyrazić — huraganu namiętności powinieneś zdobyć się na umiarkowanie, któreby ją złagodziło. Och, wzdrygam się do głębi duszy, gdy słyszę tęgiego chłopa z peruką na łbie, rozdzierającego namiętność na drobne kawałki, na strzępki, aby bębenki w uszach popękały widzom z parteru, którzy po największej części czuli są tylko na niezrozumiałe pantominy i na wrzask. Kazałbym takiego draba oćwiczyć za tę przesadę, za to, że chce przeherodzić Heroda.[4]) Proszę cię, strzeż się tego.

---

[1]) Hamlet ma na myśli ustęp, który umyślnie napisał i kazał wstawić do sztuki, aby królowi tem żywiej przypomnieć jego zbrodnię.

[2]) Oznajmiający tłumowi donośnym głosem o rozporządzeniach władz gminnych.

[3]) Tu Hamlet robi odpowiednie ruchy.

[4]) Herod był tradycyjną postacią misterjów. Jego rola składała się z przechwałek i przesadnych wybuchów gniewu. Ślady tego można obserwować w naszych jasełkach, które pochodzą od misterjów („Jam król Herod i pan świata i pan nad panami“ — i t. p.).

P i e r w s z y a k t o r. Zaręczam waszej książęcej mości.

H a m l e t. Nie bądź też zanadto spokojny, lecz powoduj się swem własnem poczuciem. Stosuj ruchy do słów, słowa do ruchów, uważając szczególnie na to, abyś nie wyszedł poza granice natury, bo każdy objaw przesady mija się z celem sztuki scenicznej, którym zawsze było i jest podawać niejako naturze zwierciadło, pokazywać cnocie jej własne rysy, pysze jej własny obraz, a nawet samemu wiekowi i całej epoce ich własny kształt i odbicie.[1]) A jeżeli w tem przesadzisz lub nie dosadzisz, choćbyś nie znającego się na rzeczy pobudził do śmiechu, sprawisz przykrość znawcy, jego sąd zaś musi w twoich oczach więcej ważyć, niż zdanie całego teatru, pełnego innych osób. O, nie brak aktorów, których widziałem grających i słyszałem chwalonych przez ludzi, i to chwalonych szumnie, żeby nie powiedzieć bluźnierczo, — a którzy, nie mając ani dykcji chrześcijanina, ani chodu chrześcijanina, poganina czy wogóle człowieka, tak puszyli się i ryczeli, że po ich szkaradnem naśladowaniu natury ludzkiej możnaby przypuścić, jakoby ludzi stworzył nie Bóg, lecz jakiś wyrobnik w służbie Natury — i to stworzył całkiem marnie.

P i e r w s z y a k t o r. Panie, mam nadzieję, żeśmy się mniej więcej wyzbyli już tego.

H a m l e t. O, wyzbądźcie się doszczętnie. I niech grający klaunów nie mówią więcej, niż mają w rolach, bo są między nimi tacy, którzy wciąż śmieją się sami, aby rozśmieszyć także pewną ilość głupich widzów, chociaż tymczasem należałoby skupić uwagę na jakieś sprawie, mającej dla dramatu zasadnicze znaczenie. To postępowanie nędzne i ukazuje u odznaczającego się niem durnia politowania godną ambicję w ostatecznym stopniu.

Podczas przedstawienia Hamlet jest chorobliwie podniecony i w doskonałym humorze. Pokpiwa z Polonjusza i nawet żartuje z Ofelją, a zwracając się co pewien czas do króla i królowej, podkreśla szyderczo miejsca, dające się do nich zastosować. W chwili, gdy na scenie rozgrywa się zbrodnia, król nie może dłużej znieść tortury moralnej, zrywa się z miejsca i oddala się wraz z całym dworem. Przedstawienie urywa się, a Hamlet okazuje dziecinną nieledwie radość, że plan mu się tak dobrze powiódł. Najwidoczniej zwierzył swą tajemnicę Horacjowi, gdyż ten miał od niego polecenie obserwować również Klaudjusza i zamieniają parę słów na ten temat.

Teraz królewicz zachowuje się względem swych prześladowców wprost wyzywająco. Wobec Rosencrantza i Guildensterna szydzi tak jawnie z króla i królowej, że nawet ci jego fałszywi przyjaciele, biegli w obłudnych sztukach dworu, wypadają z równowagi i czują się dotknięci. Hamlet daje Guildensternowi do ręki flet i każe mu

---

[1]) Słowa te w swobodnym przekładzie dwukrotnie powtórzył Stanisław Wyspiański w swem studjum o „Hamlecie“ — raz zwracając się w uroczystej dedykacji do aktorów.

grać, a gdy Guildenstern tłumaczy się, że nie umie, otrzymuje odpowiedź:

No patrzcież, za co wy mnie macie! Chcielibyście grać na mnie. Robicie minę, jakbyście umieli po mnie biegle przebierać palcami. Chcielibyście mi wyrwać z serca tajemnicę i chcielibyście poznać całą moją skalę tonów od najwyższego do najniższego — a w tym małym instrumencie jest dużo melodyj, są przepiękne tony, tylko wy nie jesteście zdolni wydobyć z niego głosu. Na Boga, czyż sądzicie, że na mnie łatwiej grać, niż na piszczałce? Nazwijcie mnie jakiem chcecie narzędziem muzycznem, ale choć mnie możecie rozstroić, nie zagracie na mnie.

Już Rosencrantz i Guildenstern donieśli Hamletowi, że królowa pragnie z nim mówić, a on oświadczył, że „będzie posłuszny, choćby dziesięć razy była jego matką". Teraz nadchodzi Polonjusz z tem samem zleceniem. Hamlet urządza sobie ze starym dworakiem charakterystyczny eksperyment:

H a m l e t. Widzisz waszmość tę chmurę, co ma mniej więcej kształt wielbłąda?

P o l o n j u s z. Dalibóg, jest zupełnie, jak wielbłąd.

H a m l e t. A mnie wydaje się, jak łasica.

P o l o n j u s z. A tak, ma grzbiet łasicy.

H a m l e t. Albo wieloryba.

P o l o n j u s z. Bardzo przypomina wieloryba.

H a m l e t. No, to za chwilę przyjdę do matki.

Wyprowadzony z równowagi przedstawieniem, a jeszcze bardziej zachowaniem się Hamleta podczas przedstawienia, król usiłuje się modlić. W otwartych drzwiach pokoju zatrzymuje się królewicz. Sięga po miecz. Ale przychodzi mu na myśl, że Klaudjusz zamordował jego ojca nieprzygotowanego na śmierć — słyszeliśmy od ducha, że w dzień cierpi męki czyśćcowe, a nocą musi błąkać się po ziemi. Nie byłoby dostateczną zemstą zgładzić zbrodniarza podczas modlitwy i wysłać go do nieba, należy czekać na chwilę, w której będzie pijany, będzie bluźnił lub gniewał się. Mamy wprawdzie w literaturze współczesnej dowody, że myśl takiej zemsty, zabijającej duszę wraz z ciałem, nie była obca epoce, ale niepodobna uwierzyć, iż żywi ją szlachetny Hamlet. Raczej oszukuje on samego siebie, aby znów odwlec czyn, bo nie może się nań zdobyć.

Następuje rozmowa między matką a synem, który postanowił sobie „mówić sztyletami, lecz nie używać sztyletu". Z rozkazu króla

Polonjusz ukrył się za obiciem komnaty.[1]) Królowa przygotowała się do gorzkich wymówek — zapewne powtarza zrazu słowa, poddane przez męża. Ale Hamlet odpowiada jej równie gorzko. Ona chce odejść, syn jednak chwyta ją za rękę. Przerażona kobieta woła o pomoc, Polonjusz powtarza jej słowa. Hamlet sądzi, że urządzono na niego zasadzkę, a ukrytym człowiekiem jest sam król. W nagłym przypływie energji dobywa szpady i zadaje nią pchnięcie przez obicie, wołając:

A to co, szczur? Trup, o dukata trup!

Przekonawszy się o pomyłce, nie okazuje żalu. Zobojętniał na ludzkie cierpienie i nie wzrusza się śmiercią człowieka głupiego, niewielkiej wartości moralnej, chociaż człowiek ten jest niewinny, a nadto jest ojcem kobiety, którą Hamlet kochał doniedawna. Wypowiedziawszy nad zwłokami parę szyderczych zwrotów o niebezpiecznej usłużności, wraca do rozmowy z drżącą królową. Rzeczywiście mówi w tej scenie sztyletami — i nawet królowa używa tego samego porównania. Jest głęboko wzruszona. W tej chwili jawi się duch, widzialny jedynie dla Hamleta. Przypomina mu zemstę, a równocześnie każe „stanąć pomiędzy matką a jej duszą, miotaną wewnętrznemi rozterkami". Po zniknięciu widziadła w słowach Hamleta przebija się mimo całej ich goryczy miłość synowska. Nie pyta on królowej o przeszłość, nie usiłuje zbadać, jak daleko jej wina sięgała. Wzywa tylko w porywających słowach do skruchy i poprawy. Nieszczęśliwa opuszcza go z zapewnieniem, że dochowa tajemnicy. Czujemy, że obudziło się w niej sumienie i że nie przedsięweźmie ona nic przeciw synowi — ale, że gdy wrażenie strasznej rozmowy zatrze się nieco w jej umyśle, będzie dalej pod wpływem króla. Hamlet myśli teraz o nadchodzącej podróży do Anglji. Mają mu towarzyszyć Rosencrantz i Guildenstern, którym ufa „tak, jak żmijom o ostrych żądłach".

Śmierć Polonjusza jest nową przyczyną, aby nie zwlekać z odjazdem i król go przyśpiesza. Rzecz dzieje się w czasie, gdy Anglja pozostaje w stosunku lennym do Danji. Otóż podróżni otrzymują zapieczętowany list z poleceniem, aby Hamleta natychmiast po przybyciu stracono. Czy Guildenstern i Rosencrantz są wtajemniczeni, niewiadomo.

---

[1]) W czasach elżbietańskich było to możliwe, gdyż między ścianą a obiciem pozostawiano pewną przestrzeń wolną.

W drodze do portu spotyka Hamlet wojsko w pochodzie. Są to hufce Fortinbrasa, członka norweskiej rodziny królewskiej, który zbroił się był przeciw Danji, ale dzięki dyplomatycznym zabiegom Klaudjusza zaniechał wrogich zamiarów względem niego i wyprawia się przeciw Polsce dla zdobycia bezwartościowego kawałeczka ziemi. Hamlet porównywa siebie z Fortinbrasem, rwącym się do czynu i stawiącym na kartę życie własne oraz dwudziestu tysięcy ludzi — dla „łupki z jaja". Widać z tego monologu, że królewicz sam nie zdaje sobie dokładniej sprawy z przyczyn swej bezczynności.

Czy przez zwierzęce zapomnienie, czyli
Przez jakiś skrupuł, tchnący tchórzliwością,
Co wynik każe ważyć zbyt troskliwie,
Przez myśl, co gdyby pociąć ją na ćwierci,
Okaże jedną część mądrości, trzy zaś
Części tchórzostwa — nie wiem, poco jeszcze
Żyję, bym mówił „Trzeba to wykonać",
Gdy mam przyczynę, siłę, wolę, środki,
Aby wykonać?

Wiersze te zawierają dwukrotną wzmiankę o tchórzostwie, które sobie Hamlet już poprzednio zarzucał. Że oskarża się w tej formie o bezczynność, nic dziwnego. Chce ją przedstawić jak najwstrętniej. Smaga się sam boleśnie, aby wyrwać się z odrętwienia. Lecz jego postępowanie w całym szeregu wypadków dowodzi odwagi i pogardy własnego życia, które „ceni niżej od szpilki".

Poeta, zda się, umyślnie używa niejasnych ogólników, aby nie odkryć tajemnicy swego bohatera. Monolog kończy się mocnem postanowieniem działania, i to działania, połączonego z krwi rozlewem.

Rzeczywiście Hamlet zdobywa się w czasie podróży morskiej na czyn krwawy, ale rażący okrucieństwem i podstępnem wyrafinowaniem, a zwracający się przeciw nieświadomym może narzędziom króla. Dobrawszy się skrycie do listu i poznawszy treść, Hamlet zastępuje go innym, nakazującym natychmiastowe stracenie Rosencrantza i Guildensterna. Opowiadając później o tem Horacjowi, Hamlet oświadcza, że ma sumienie spokojne, a o płynących do Anglji ofiarach mówi wzgardliwie:

Rzecz niebezpieczna dla podrzędnych istot
Pchać się, gdzie świszczą śmiercionośne ostrza
Potężnych przeciwników...

Nie miał litości dla Ofelji, dla Polonjusza, ledwie znalazł ją dla własnej matki...

Tymczasem na dworze duńskim rozgrywają się burzliwe sceny, w których na pierwszy plan wysuwają się dzieci Polonjusza. Już ostre szyderstwa Hamleta i jego mniemany obłęd musiały wstrząsnąć do głębi duszą Ofelji. Śmierć ojca z ręki ukochanego wpędza ją w obłąkanie i nieszczęśliwa dziewica błąka się po zamku królewskim, ustrojona w kwiaty, śpiewając urywki zasłyszanych pieśni ludowych i majacząc to o pogrzebie Polonjusza, to o szczęśliwej miłości. Brat jej, Laertes, wraca z Francji. Jest on przeciwstawieniem Hamleta. Doznawszy krzywdy, pozornie przynajmniej takiej samej, jak krzywda królewicza, nie ociąga się i nie rozumuje, lecz szuka zemsty. Podburzywszy lud, wdziera się na jego czele do zamku. Król w tej groźnej chwili przywołuje na pomoc całą swą przytomność umysłu i zręczność. Umie Laertesowi wytłumaczyć, że jedynym winowajcą jest Hamlet, i daje do zrozumienia, że ten zostanie ukarany. W tej chwili nadchodzi list — od Hamleta. Królewicz nie dojechał do Anglji. Na jego okręt napadli korsarze. Wywiązała się walka, on zaś, uniesiony zapałem bojowym, wdarł się pierwszy na pokład nieprzyjacielski i dostał się do niewoli. Wypuszczony za obietnicą okupu, wylądował na wybrzeżu duńskiem i zwięźle donosi o tem stryjowi — szczegółów dowiadujemy się tylko z listu do Horacja.

Klaudjusz postanawia teraz uczynić Laertesa swem narzędziem i obiecuje mu zemstę. Poleca mu wyzwać Hamleta na zawody w szermierce. Laertes otrzyma floret[1]) bez gałki na końcu i będzie mógł zgładzić nieprzyjaciela. On sam dodaje, że zatruje broń, aby i najlżejsze draśnięcie było śmiertelne. Aby zaś być zupełnie pewnym powodzenia zbrodniczego planu, król będzie miał wpogotowiu zatruty puhar wina na wypadek, gdyby Hamlet uczuł się zmęczonym i zechciał ugasić pragnienie.

Może Laertes zawahałby się po namyśle, ale nadchodzi królowa z wieścią o nowem nieszczęściu. Ofelja błądziła nad strumieniem, plotąc wieńce z kwiatów polnych. Ujrzała schyloną nad wodą wierzbę, zapragnęła ją przyozdobić —

I gdy się wspięła, aby zwisające
Gałęzie wieńczyć swemi girlandami,
Pękła zawistna gałąź i runęła
W płaczące fale rzeczki wraz z Ofelją
I z owem zielem, które uzbierała.

---

[1]) Broń, służąca tylko do pchnięcia.

Jej suknie rozpostarły się i, niby
Syrenę,[1]) chwilę niosły ją po wodzie.
Ona śpiewała zapomnianych pieśni
Urywki — jak istota, nieświadoma
Nieszczęścia swego lub czująca w wodzie
Rodzimy żywioł. Długo to nie trwało,
Bo ciężkie szaty napojone wodą
Wdół ją ściągnęły i namułem śmierci
Zdusiły dźwięczny głos.

Teraz Laertes jest gotów na wszystko.

Horacjo wedle polecenia Hamleta podążył na jego spotkanie. Wracają przez cmentarz, na którym właśnie dwaj grabarze kopią grób dla Ofelji. Przyzwyczajeni do swego zajęcia, nie odczuwają jego ponurości. Żartują wesoło i brutalnie wyrzucają z ziemi czaszki ludzkie. Szekspir uczynił zadość wymaganiom swej publiczności z parteru, wprowadzając tych dwóch klaunów, ale równocześnie zrobił tę scenę nastrojowym prologiem do okropnych wypadków, które mają nastąpić. Nadchodzą królewicz i Horacjo. Przyglądając się czaszkom, Hamlet zapuszcza się w domysły, do kogo która niegdyś należała — do dworaka, polityka czy adwokata, i robi przytem szydercze uwagi o życiu. Dowiaduje się od grabarza, że ma przed sobą czaszkę błazna królewskiego, Joryka, którego dobrze pamięta z dzieciństwa:

H a m l e t. To ta?

P i e r w s z y g r a b a r z. Ta właśnie.

H a m l e t. Niech na nią spojrzę. *(Biorąc czaszkę.)* Ach, biedny Joryku! Znałem go, Horacjo. Był to człek niewyczerpany w żartach, ogromnej pomysłowości. Nosił mnie tysiąc razy na barana. Z jakim wstrętem teraz to sobie wyobrażam[2]) — coś mnie ściska za gardło. Tu były te wargi, które całowałem, nie wiem, ile razy. Gdzież teraz twe kpiny, twe figle, twe piosenki, twe nagłe wybłyski wesołości, od których cały stół ryczał? Nie wróciż ani jeden z nich dla wyszydzenia twych własnych wyszczerzonych zębów? Zwiesiłeś nos na kwintę? Idź no do alkierza pani dobrodziejki i powiedz jej, że może malować się na cal grubo, a przecież dojdzie do takiego wyglądu — rozśmiesz ją tem. Proszę cię, Horacjo, powiedz mi jedną rzecz.

H o r a c j o. Co, mości książę?

H a m l e t. Jak myślisz? Czy Aleksander[3]) tak samo wyglądał w ziemi?

---

[1]) Bajeczne stworzenie, żyjące rzekomo w wodzie i będące do połowy rybą, do połowy kobietą.

[2]) Ponieważ patrzy na czaszkę Joryka.

[3]) Aleksander Wielki przytoczony tu jest jako przykład potężnego zdobywcy i władcy.

H o r a c j o. Całkiem tak samo.

H a m l e t. I taki sam miał zapach? Fe! *(rzuca czaszkę.)*

H o r a c j o. Zupełnie taki sam.

H a m l e t. Do jak podłego użytku możemy kiedyś służyć, Horacjo! Dlaczegożby wyobraźnia nie mogła iść w ślady szlachetnych prochów Aleksandra, ażby je wyśledziła, zatykające dziurę w baryłce?

Nadchodzi orszak pogrzebowy. Ujrzawszy króla i królowę, Hamlet usuwa się na bok. Po chwili poznaje z pełnych patosu żalów Laertesa, że to pogrzeb Ofelji. Gdy brat zmarłej dla okazania swej boleści skoczył za trumną do grobu, zbliża się i skacze za nim. Laertes chwyta go za gardło i mocują się przez chwilę. Dworzanie muszą ich przemocą rozdzielić. Miłość ku Ofelji, stłumiona okropnemi wrażeniami i zatruta pesymizmem, żyła jednak w głębi serca Hamleta; obudziła się wskutek przesadnych biadań Laertesa. W zupełnie podobnym tonie mówi mu królewicz, że czterdzieści tysięcy braci nie kochało Ofelji tak, jak on, że jest gotów dla okazania tej miłości zrobić wszystko, co zrobi brat — i wylicza szereg patetycznych niemożliwości. Żałuje później wobec Horacja tego uniesienia się, gdyż zdaje sobie sprawę z podobieństwa między położeniem Laertesa a własnem.

Ostatnia scena tragedji rozgrywa się w zamku. Król przysyła do Hamleta dworzanina z oznajmieniem, że założył się z Laertesem o jego biegłość w szermierce. Hamlet ma złe przeczucia, ale „ponieważ bez szczególnego zrządzenia Opatrzności nawet wróbel nie spadnie na ziemię“, oświadcza gotowość do zawodów. Przed skrzyżowaniem floretów prosi przeciwnika we wzruszających wyrazach o przebaczenie za krzywdy, które mu mimowoli zrządził. Zawsze dbały o sąd ludzki i o pozory, Laertes oświadcza, że narazie mogą żyć w zgodzie, ale zupełne pojednanie może nastąpić dopiero na podstawie orzeczenia sądu honorowego. Szekspir z rzadkiem mistrzostwem zaznacza prawie bez słów, samym przebiegiem zawodów wahanie się skrytobójcy. Laertes jest bieglejszym szermierzem i daje nawet Hamletowi pewne wyrównanie. Mimo to, pamiętając, że ma w ręku broń nie stępioną i zatrutą, unika zadania ciosu. Zniecierpliwiony król każe Hamletowi podać dla orzeźwienia zaprawiony jadem puhar, ale królewicz nie pije. Gdy Laertes otrzymał już drugie pchnięcie, królowa sięga po napój, aby wychylić go za powodzenie syna. Król woła „Nie pij, Gertrudo“, ona jednak, nie domyślając się, co te słowa znaczą, nie słucha. Klaudjusz wie, że za późno

jest na ratunek, lecz ma dość przytomności umysłu, aby dalej myśleć o swym planie:

Laertes. Teraz go dotknę, panie.
Król. Ja nie sądzę.[1])
Laertes *(na stronie)*. A jednak jest to prawie wbrew sumieniu.
Hamlet. Pójdź, Laertesie, trzeci raz się złóżmy.
Ty igrasz. Natrzyj z całą gwałtownością,
Obawiam się, że postępujesz ze mną,
Jak z niedołęgą.
Laertes. Tak powiadasz — natrzyj.[2])

Ale i tym razem jeszcze sumienie wstrzymuje rękę mordercy. Wreszcie z okrzykiem „Masz" zadaje on pchnięcie. Dalszy przebieg walki różnie rozumieją i różnie przedstawiają na scenie, gdyż Szekspir, kierując osobiście próbami swych sztuk, uważał za zbyteczne dodawać w tekście uwagi o akcji. Zdaje się, że Hamlet wytrąca przeciwnikowi floret i rycerskim obyczajem naprzód podaje mu własny, a dopiero potem schyla się po jego broń. W każdym razie jakimś sposobem dochodzi do zamiany floretów. Bezzwłocznie zaczyna się dalsza walka i zatrute ostrze zagłębia się zkolei w ciało Laertesa. W tej chwili królowa upada. Przytomny Klaudjusz tłumaczy to zemdleniem na widok krwi, ale ona przeczy:

Nie, to ten napój — drogi mój Hamlecie!
To napój, napój — och, otruta jestem *(umiera)*.

Hamlet domyśla się odrazu wszystkiego i każe zamknąć drzwi. Laertes składa wyznanie, oskarżając króla o namowę do zbrodni. Wówczas Hamlet, usłyszawszy, że żadna moc nie może go ocalić i że trzyma w ręku ostry floret, namazany trucizną, przebija króla. Szekspirowscy zbrodniarze kurczowo trzymają się życia. Klaudjusz zapomina, że cios musi być śmiertelny, i woła:

Brońcie mnie, przyjaciele, — rannym tylko.

Lecz Hamlet, jakby lękając się, by go stryj o chwil kilka nie przeżył, wlewa mu przemocą w usta resztę zatrutego wina — i Klaudjusz kona. Teraz Hamlet i Laertes przebaczają sobie wzajemnie. Najdłużej zostaje przy życiu królewicz. Wstrzymuje od samobójstwa

---

[1]) Słowa te mają być podnietą dla Laertesa. Znaczą: Poco się wahasz?
[2]) Czyli: Otrzymasz śmierć, której sam się domagasz.

Horacja, który sięga po fatalny puhar. Nawet i w tych jego słowach dźwięczy nuta głębokiej pogardy dla świata:

Jeszcze na jakiś czas odłóż szczęśliwość...

Horacjo ma żyć, aby potomnym opowiedzieć straszną historję Hamleta i oczyścić jego pamięć z zarzutów.

W tej chwili rozlegają się strzały. To Fortinbras, który wraca po zwycięstwie nad Polakami, wita posłów angielskich, przybywających z wieścią o straceniu Rosencrantza i Guildensterna. Hamlet „oddaje mu swój konający głos" przy nadchodzącej elekcji. Zwraca się do Horacja:

Opowiedz mu, jak umiesz, te wypadki,
Co wywołały — reszta jest milczeniem *(umiera)*.
H o r a c j o. Pękło szlachetne serce. Śpij spokojnie,
Mój drogi książę. Niech cię na spoczynek
Anielskie chóry ukołyszą śpiewem.

Nadchodzi w towarzystwie posłów Fortinbras, do którego uszu najwidoczniej doszedł już zarys wypadków. Wydaje zarządzenia co do pogrzebu, każąc przedewszystkiem oddać honory wojskowe zwłokom Hamleta. Dramat kończą tony marsza żałobnego i salwa armatnia.

Niepodobna tu obszerniej zajmować się przyczynami, dla których Hamlet tak długo odkłada zemstę. Grupa krytyków, przyznająca mu pełną zdolność do czynu, przypisuje to albo czynnikom zewnętrznym t. j. trudności zabicia dobrze pilnującego się króla, albo powątpiewaniu o prawdzie słów ducha, albo skrupułom natury moralnej, a więc niechęci do wymierzenia kary, która należy do Boga. Skrajny pogląd, powstały na gruncie tej grupy brzmi mniej więcej tak: Hamlet musi zwlekać z zemstą, bo inaczej tragedja skończyłaby się na drugim, trzecim czy czwartym akcie.

Gdyby poeta chciał kłaść nacisk na przeszkody materjalnej natury, uniemożliwiające Hamletowi działanie, byłby wprowadził odpowiednie sytuacje w rodzaju tych, z jakiemi spotykamy się w innych współczesnych tragedjach zemsty. Tymczasem przeciwnie, jest tu scena, gdzie Hamlet ma w swem ręku króla, a jednak go oszczędza pod pretekstem, że, zabity w chwili modlitwy, poszedłby do nieba. Pretekstem również jest pogoń za materjalnym dowodem zbrodni Klaudjusza. Gdyby nim nie była, to po uzyskaniu takiego dowodu przy pomocy przedstawienia Hamlet nie zwłóczyłby dłużej,

a przynajmniej nie odjechałby do Anglji bez próby dokonania czynu. Wszakże wie, że grozi mu w tej podróży poważne niebezpieczeństwo, że może zginąć, nie spełniwszy nakazu ducha. A przecież jak skwapliwie zgadza się na wyjazd! Najwidoczniej korzysta z niego, aby być usprawiedliwionym przed sobą, że znów działanie odłożył. Czyni sobie jednak z tego powodu wyrzuty. Gdyby znów wstrzymywały go wątpliwości etyczne, to ten, który wciąż rozmyśla nad naturą ludzką i życiem pozagrobowem, zrobiłby je przedmiotem swych dociekań i musiałyby pojawić się w monologach. Że wreszcie akcja dramatu musi wypełnić pewien określony mniej więcej przeciąg czasu, odpowiadający wedle przyjętej normy pięciu aktom, to rzecz niewątpliwa. Atoli jednem z zadań dramaturga jest uzasadnić to wypadkami czy charakterami osób.

Druga grupa krytyków uważa Hamleta za niezdolnego do czynu. I tu są różne odmiany zasadniczego poglądu, mojem zdaniem równocześnie wszystkie do pewnego stopnia trafne. Królewicz jest naturą rozmiłowaną w refleksji, a opieszałą w działaniu, do którego zdolne jest popchnąć go jedynie chwilowe podniecenie. Jego wyobraźnia wyładowuje się w obrazach czynu, na sam czyn nie staje energji. Widocznie był on takim już z natury, ale tylko w pewnym stopniu. Atoli tajemnicza śmierć ojca i poniżające małżeństwo matki spotęgowały to usposobienie; Hamletowi obrzydł świat, znikła w jego duszy wiara w wartość ludzi, a pesymizm złym jest bodźcem do czynu. Poco wysilać się, gdy to i tak do niczego nie prowadzi?

Trzecia grupa krytyków zwraca uwagę na pierwiastki osobiste w postaci Hamleta. Szekspir dał swemu bohaterowi wiele z samego siebie. I tu jest dużo słuszności, zaznaczyć jednak należy, że w rezultacie powstały pewne rysy na posągu, pewne sprzeczności. Ale też jednem ze źródeł uroku, jaki wywiera „Hamlet", jest to, co pewien krytyk angielski nazwał jego „żywotną niejasnością".

OTELLO.

Cały szereg znawców Szekspira uważa „Otella" za najdoskonalszą całość, jaką stworzył poeta. Niewątpliwie też wrażenie widza jest w tym wypadku najsilniejsze. Uwaga jego nie rozprasza się na całą galerję postaci, jak w „Antonjuszu i Kleopatrze", na akcję tak skomplikowaną, jak w „Hamlecie" i „Learze", na tak głębokie wycieczki filozoficzne, jak w tych samych obu dramatach. Nawet poezja przy

całej swej wspaniałości robi w „Otellu“ wrażenie rumaka, dobrze okiełznanego i twardo trzymanego na wodzy, który zmierza prosto ku wskazanemu przez jeźdźca celowi. Możnaby porównać tę tragedję z dobrze przemyślaną i skomponowaną grupą sztuki plastycznej, w której dzięki umiejętnemu zastosowaniu perspektywy przykuwają do siebie wzrok trzy główne postaci — bohater spogląda ze zgrozą i wściekłością na drżącą, nie pojmującą zaszłej w nim zmiany Desdemonę, a przy jego boku stoi szatan-kusiciel, „poczciwy Jago“. Resztę osób przysłania półcień i tylko ten, kto umyślnie chce im przyjrzeć się bliżej, zdaje sobie sprawę z ich istnienia. Nigdzie nie mamy takiej koncentracji szczegółów, takiego napięcia tragicznego, nietylko nie słabnącego ani na chwilę przez przeciąg trzech ostatnich aktów, ale potęgującego się wciąż aż do katastrofy. Dopiero po niej da Szekspir swoim zwyczajem storturowanym nerwom widza chwilę wytchnienia.

Mamy tu również do czynienia z uszlachetnieniem przez poetę dobrze znanego współczesnym rodzaju dramatycznego — i to dość niskiego z natury. Z tragedją zemsty ściśle spokrewniona była tragedja kryminalna, bardzo popularna za Elżbiety.

Wziąwszy do ręki numer jednego z tak niestety licznych w Polsce pism brukowych, natkniemy się w nim niechybnie na dokładne, pełne ohydnych szczegółów opisy zbrodni. Znaczna część społeczeństwa łaknie niezdrowej sensacji i doznaje przyjemnego dreszczu, czytając o wyrafinowanych planach i okrutnych czynach morderców. Pochodzi to ze złych popędów natury ludzkiej, które tylko wysoka kultura duchowa zdolna jest okiełznać i wykorzenić, a także ze zdziczenia, wywołanego okropnościami, na jakie nasze pokolenie patrzyło. Czasy Elżbiety były równie burzliwe, cywilizacja odrodzenia objęła tylko wyższe warstwy. Teatr zaś zastępował pod wielu względami dzisiejszą prasę. To też cały szereg głośnych zbrodni współczesnych udramatyzowano dla rozmiłowanych w okropnościach widzów. Długie tytuły tych sztuk zawierają szczegóły treści i są obliczone na przyciągnięcie publiczności. Zupełnie tak samo dziś gazeta brukowa przyciąga ją swemi sążnistemi napisami. Sztukom tym dodawała bezwątpienia niezdrowego uroku prawdziwość ich wątku i zaznaczano ją zwykle w tytule, a przynajmniej w prologu.

W tragedji zemsty idzie o odwet na zbrodniarzu lub zbrodniarzach, stojących w hierarchji społecznej tak wysoko, że ludzka sprawiedliwość nie może im zwyczajnym sposobem wymierzyć kary,

z czego wynika konieczność odpłacenia morderstwem za morderstwo — Hamlet nie może stryja oddać w ręce sądu. W tragedji kryminalnej jest inaczej. Tu często spotykamy się ze śledztwem i procesem, a ostatecznie z egzekucją, gdyż rzecz dzieje się między ludźmi, podlegającymi prawu.

„Otello“ jest również historją niezwykłej zbrodni. Wątek ma jednak wzięty nie z angielskiej rzeczywistości, jak wszystkie współczesne tragedje kryminalne, lecz z noweli włoskiej o treści zupełnie podobnej do owych relacyj o sensacyjnych zbrodniach, na jakich opierają się tragedje kryminalne. Poeta rozumiał — a może tylko bez pełnej świadomości czuł — pewne poniżenie sztuki dramatycznej, wynikające z zaczerpnięcia tematu z niskiej, brutalnej rzeczywistości. Nie chciał odtwarzać rzeczy bliskich w czasie i przestrzeni. Nie liczył na ów dreszczyk grozy, przenikający widzów na myśl, że patrzą na coś, co naprawdę działo się niedaleko i niedawno. A samą historję włoskiego nowelisty przez kilka celowych i najwidoczniej gruntownie przemyślanych zmian podniósł z poziomu historji, jakich wiele w aktach sądowych, na wyżynę tragedji o pierwiastkach wieczystych i ogólno-ludzkich.

Tytuł brzmi „Otello, Maur z Wenecji“. Zarówno angielskie *the Moor*, jak włoskie *il Moro* w źródle może także oznaczać murzyna, lecz jest w dramacie miejsce, świadczące, że Szekspir miał na myśli Maura. Mieszały mu się jednak cechy fizyczne Maura i murzyna. Usprawiedliwia to poniekąd powszechną praktykę aktorską, czyniącą Otella murzynem.

W przeciwieństwie do „Hamleta“ akcja jest prosta i nieskomplikowana. Otello pochodzi ze znakomitego rodu, ale opuścił ojczyznę i wszedł w służbę wenecką. Dzięki męstwu i zdolnościom, doszedł do najwyższych godności wojskowych. Bywając w domu senatora Brabancja, opowiadał o swych przygodach i wzbudził miłość ku sobie w sercu Desdemony, otoczonej rojem zalotników młodszych i dostojniejszych — bo człowiek innej rasy może być zasłużonym wodzem dumnej rzeczypospolitej, ale przez to w oczach jej arystokracji nie może stać się równym. Ojciec nigdy nie zgodziłby się na małżeństwo Desdemony z zamorskim przybłędą, więc dziewica ucieka z domu i bierze ślub z Otellem.

Generał ma przy sobie skrytego wroga w osobie swego chorążego — Szekspir nie znał ustroju wyższej jednostki wojskowej, niż kompanja, stąd dodaje Otellowi do boku dwóch oficerów, nazwanych

porucznikiem i chorążym. — Pod pozorami rubasznej dobroduszności kryje się u Jaga natura zbrodniczego intryganta. Wodzem pogardza on jako człowiekiem niższej rasy i nienawidzi go za rzekome swe krzywdy. Wedle przyjętej niedawno nowej techniki Szekspir każe Jagowi rozmaicie motywować tę nienawiść — raz pominięciem przy awansie na korzyść Kassja, drugi raz niedorzecznemi plotkami, w które sam Jago nie wierzy. Poprostu nie może on wodzowi przebaczyć zarówno jego wyższego stanowiska, jak jego szlachetnego sposobu myślenia.

Dla innych osób ze swego otoczenia chorąży również czuje pogardę. Przewyższa je inteligencją i bez skrupułów używa ich do zaspokojenia swych namiętności, któremi są chciwość, ambicja i żądza zemsty. Ale najsilniejszym zapewne bodźcem, pobudzającym Jaga do zbrodni, jest przyjemność, jakiej doznaje on na widok powodzenia swych szatańskich planów. Jeden z krytyków nazywa go „amatorem tragedji w życiu", gdyż Jago, jak reżyser teatru, rozdaje ludziom role i każe im dręczyć się wzajemnie, znajdując niewypowiedzianą rozkosz w ich cierpieniach. Krótko mówiąc, jest to dawno znany dramatowi elżbietańskiemu typ makjawelisty, oczyszczony z przesady i szablonu, a wyposażony w prawdopodobieństwo psychologiczne.

Termin wymaga bliższego wyjaśnienia. Pisma Macchiavellego,[1]) wielkiego florenckiego patrjoty, który głosił zasadę, że dla dobra państwa wolno używać wszelkich środków, nawet niegodziwych, znała Anglja elżbietańska jedynie w przetworzeniu francuskich protestantów. Widzieli oni w nim mistrza znienawidzonej Katarzyny de Medici[2]) i przedstawiali go fałszywie. Kładli nacisk nie na jego gorącą miłość ojczyzny, marzącą na półczwarta wieku przed Cavourem i Garibaldim[3]) o zjednoczeniu Włoch, lecz na potępienia godne środki, jakie polecał. Z takiego pojęcia o Macchiavellim zrodziła się ulubiona postać dramatu elżbietańskiego, pojawiająca się już w „Tragedji hiszpańskiej" i w „Żydzie maltańskim", gdzie prolog wygłasza sam Macchiavelli, przedstawiając Barabasza jako swego ucznia i naśladowcę.

---

[1]) Czyt. Makjawelli. Żył 1469—1527.

[2]) Katarzyna była matką trzech ostatnich Walezjuszów i za Karola IX przyczyniła się do rzezi protestantów, znanej pod nazwą nocy św. Bartłomieja (1572).

[3]) Cavour (czyt. Kawur') jako dyplomata, Garibaldi jako agitator i przywódca powstań przyczynili się do zjednoczenia Włoch.

Sprężyną działania takich osób jest niekoniecznie ambicja polityczna. Miewają także inne cele, lecz zawsze dążą do nich przy pomocy fałszu i zbrodni. Rozkoszują się powodzeniem swych planów i własną przewrotnością. Rysem ich jest często nienawiść do ludzi wogóle, każąca im uprawiać mord i udawanie jako sztukę dla sztuki. Szekspir parokrotnie już tworzył był podobne charaktery, ale — poza Aaronem w „Androniku" — jak wiemy, zapewne nieautentycznym — strzegł się pilnie popadnięcia w szablon. Raczej brał z tradycyjnego typu pewne rysy, niż wprowadzał go w całości, a kładąc zawsze nacisk na konkretny cel, do którego zdąża zbrodniarz, umiał uniknąć wyjścia poza możliwości natury ludzkiej. Wprawdzie Ryszard III przechwala się w monologach własną przewrotnością, ale nie popełnia nigdy bezcelowych zbrodni. Zresztą psychika jego umotywowana jest kalectwem, a prawdopodobieństwa dodają jawiące się pod koniec dramatu wyrzuty sumienia. I Klaudjusz w „Hamlecie" ma coś z makjawelisty, ale daleko mu do czystego typu.

Otóż tworząc postać Jaga, Szekspir bierze za punkt wyjścia ten czysty typ, czyni go jednak psychologicznie możliwym przez to, że sam chorąży nie zdaje sobie sprawy z djabelskiego podkładu swej natury, więc czyniąc ludzi nieszczęśliwymi, popychając ich ku zbrodni i zagładzie, szuka wciąż motywów i sam siebie oszukuje. W stosunku do źródła zachodzi tu poważna różnica. Tam chorąży kocha się bez nadziei w Desdemonie. U Szekspira pozostał tylko słaby ślad tego w jednym z jego monologów, ale niema mowy o prawdziwem uczuciu. Jago przez chwilę bawi się tą myślą, motyw jednak zawiedzionej miłości był dla Szekspira zbyt prosty i zbyt oklepany.

Jago uwiadamia Brabancja o ucieczce Desdemony z Otellem, strzegąc się przytem bacznie, aby go nie poznano. Rozgniewany ojciec oskarża generała przed senatem, że użył czarów, aby zjednać sobie miłość Desdemony. Lecz naprzód sam Otello z niezwykłym spokojem i godnością wyjaśnia, że zdobył ją opowiadaniem o swych rycerskich czynach i przygodach, potem Desdemona to potwierdza. Zresztą rzeczpospolita potrzebuje właśnie usług walecznego Maura, gdyż Turcy napadli na Cypr. Odprawiony z niczem przez senat, Brabancjo wyrzeka się córki, ta zaś prosi o pozwolenie, aby mogła towarzyszyć mężowi w wyprawie.

Jago udaje się na Cypr z planem obudzenia w Otellu podejrzeń przeciw Desdemonie i Kassjowi. Nakłania też do towarzyszenia so-

bie młodego Wenecjanina Roderiga, odrzuconego konkurenta Desdemony, obiecując, że pomoże mu do zdobycia jej miłości.

Flotę turecką rozproszyła burza, a okręty weneckie przybiły szczęśliwie do brzegów Cypru. Stolica wyspy święci swe ocalenie ogólną radością. Korzystając z tej okoliczności, Jago wprowadza Kassja w wesołe towarzystwo oficerskie i wiedząc, że ten ma słabą głowę, zmusza go do wypicia paru szklanek wina. Jest to pijaństwo w służbie, ciężkie przewinienie z wojskowego punktu widzenia. Podchmielonemu porucznikowi wchodzi w drogę nasłany przez Jaga Roderigo i wszczyna z nim kłótnię. Jeden z Cypryjczyków usiłuje uspokoić rozgniewanego Kassja i mówi mu, że jest pijany. Kassjo odpowiada dobyciem szpady. Jago niby usiłuje ich rozdzielić, ale już Roderigo z jego polecenia roznosi równocześnie po mieście wieść o bójce, a oburzona ludność bije w dzwony na trwogę. Nadchodzi obudzony Otello. W tej chwili właśnie Kassjo zadał przeciwnikowi ciężką ranę. Zapytany o przyczynę zajścia, Jago umie tak zręcznie opowiedzieć przebieg wypadków, że usprawiedliwiając Kassja, w rzeczywistości go oskarża. Otello degraduje porucznika, któremu teraz chorąży radzi szukać protekcji u żony generała. Desdemona ma zbyt dobre serce, aby mogła odmówić, — i na tem chorąży opiera plan dalszego działania. W noweli degradacja porucznika jest wynikiem przypadku. Czyniąc ją następstwem intrygi Jaga, Szekspir wzmocnił związek, zachodzący między poszczególnemi ogniwami akcji.

Jago wie doskonale, że Otello jest naturą bohaterską, do głębi szczerą i szlachetną, a sądząc drugich wedle siebie, nie zdaje sobie sprawy, do jakiej podłości ludzie są zdolni, i że nie ma w sobie nic podejrzliwości. Ale gdy raz uda się rozbudzić w umyśle Maura powątpiewanie o wierności żony, gdy zachwieje się jego wiara w jej nieskalaną cnotę, wtedy cel będzie już osiągnięty, gdyż ofiara poprostu utraci zdolność rozsądnego myślenia. Trzeba więc z początku postępować nadzwyczaj ostrożnie. Potem będzie już zato można piętrzyć najnieprawdopodobniejsze kłamstwa na kłamstwach.

Wogóle cały stosunek między temi dwiema postaciami przypomina rozpowszechnioną za czasów Szekspira bajkę o lwie i jednorożcu, najsilniejszem i najgwałtowniejszem zwierzęciu, w którego istnienie wierzyła naiwna historja naturalna wieków średnich. Lew występuje tu jako słabszy i radzi sobie chytrością. Rozdrażnia przeciwnika tak, że ten rzuca się na niego naoślep. Wtedy lew odska-

kuje na bok i odsłania drzewo, w które wbija się róg rozszalałego zwierzęcia, a lew zagryza ubezwładnionego nieprzyjaciela. Otella gubi w równym stopniu własna gwałtowność, jak szatańska sztuka chorążego.

Mówi się nieraz o naszym dramacie jako o „tragedji zazdrości". Określenie to nie odpowiada istocie rzeczy, a co gorsze, łatwo może wprowadzić w błąd co do charakteru Otella, który nie jest z natury zazdrosny. Można pójść dalej i powiedzieć, że intryga Jaga nie powiodłaby się wobec człowieka naprawdę zazdrosnego. Taki człowiek ustawicznie podejrzewa, węszy i śledzi. Prawda, że wszystkiemu nadaje w jego umyśle zabarwienie jedna namiętność, pod której jest władzą. Ale on chwyta się poszlak, bada rzeczy zewnętrzne. Tymczasem Otello zaledwie drobną część swej uwagi im poświęca — tyle, ile trzeba, aby zaspokoić wrodzone poczucie sprawiedliwości jednym materjalnym dowodem, choćby słabym. Otello z tej słabości już nie umie sobie zdać sprawy. Nie zewnętrzne szczegóły u niego rozstrzygają, lecz zdanie Jaga, a sztuka, jakiej dokonywa Jago, polega tylko na tem, aby podawać je Otellowi stopniowo, aby do jawnego oskarżenia Desdemony dojść powoli i ostrożnie. Gdyby pośpieszył się zanadto, Maur albo zabiłby go na miejscu, albo zwróciłby się wprost do żony o wyjaśnienia. Jednem słowem Otello musi dojść do uwierzenia naprzód w to, co ma dopiero usłyszeć. Potem straci zdolność myślenia i będzie go można oszukiwać, jak małe dziecko. Zdaje mi się, że dialog, który przytoczę, jest najsubtelniejszym dialogiem w literaturze dramatycznej świata wogóle.

Otrzymawszy od Desdemony obietnicę poparcia, Kassjo żegna się z nią właśnie. Nadchodzą Otello z Jagiem, który go naturalnie umyślnie na tę chwilę przyprowadził.

Jago. To mi się nie podoba.
Otello. Co powiadasz?
Jago. Nic, panie, — albo nie wiem sam, co mówię.
Otello. Czy to nie Kassjo odszedł od mej żony?
Jago. Kassjo, o panie? Nigdybym go o to
Nie podejrzewał, aby tak ukradkiem
Z wyrazem winy znikał na twój widok.
Otello. Sądzę, że to był on.[1])

---

[1]) Otello musi odnosić poprzednie słowa Jaga do owego zajścia podczas służby Kassja, więc nie zwraca na nie większej uwagi, ale później nabiorą dla niego znaczenia.

Tu przerywa, zbliżywszy się, Desdemona, która odrazu występuje z gorącemi prośbami o przywrócenie Kassjowi jego stopnia. Otello nie jest zdolny odmówić jej niczego, ale w tym wypadku chce ze względu na dyscyplinę wojskową i wzburzenie ludności Cypru odwlec nieco chwilę przebaczenia. Po odejściu Desdemony następuje taka rozmowa:

Jago. Szlachetny panie mój —
Otello. Co mówisz, Jago?
Jago. Czy Michał Kassjo w czasie twych zalotów
Wiedział o twej miłości?
Otello. Od początku
Do końca. Ale czemu o to pytasz?
Jago. Tylko by własnym myślom dać odpowiedź —
Nic złego.
Otelilo. Jakto: myślom dać odpowiedź?
Jago. Sądziłem, że jej nie znał.
Otello. Znał, i nieraz
Posłańcem był jednego do drugiego.
Jago. Czy tak?
Otello. Czy tak? — Tak, tak — czy coś w tem widzisz?
Nie jest uczciwy?
Jago. Czy uczciwy, panie?
Otello. No tak, uczciwy.
Jago. Wedle mojej wiedzy.
Otello. Co myślisz?
Jago. Myślę, panie?
Otello. Myślę, panie?[1])
Boże, on jest mem echem,
Jakgdyby w myślach jego krył się potwór
Zbyt wstrętny, aby oczom go ukazać?
Jakieś znaczenie musisz w tem ukrywać.
Słyszałem chwilę temu, jak mówiłeś
„To mi się nie podoba", kiedy Kassjo
Rozstawał się z mą żoną. Cóż to ci się
Tak niepodoba? A gdym ci powiedział,
Że on przez cały czas zalotów moich
O planach moich wiedział, toś wykrzyknął
„Czy tak?", toś zmarszczył i sfałdował czoło,
Jakgdybyś, usłyszawszy to, myśl jakąś

[1]) Otello powtarza słowa Jaga, zdziwiony przedewszystkiem jego tonem, gdyż chorąży chce wywołać wrażenie, że odezwał się niepotrzebnie; teraz tylko z konieczności dalej mówi o drażliwym przedmiocie. Dużo w tej scenie zależy od gry, szczególnie mimiki wykonawcy jego roli.

Okropną zamknął w mózgu.[1]) Jak mnie kochasz,
Powiedz, co myślisz.

Jago. Wiesz, panie, że cię kocham.

Otello. Ja tak sądzę,
Że zaś znam miłość twoją i uczciwość
I wiem, iż pilnie ważysz swe wyrazy,
Nim je wypowiesz, boję się tem bardziej
Tych urywanych twoich wykrzykników.
Bo rzeczy takie to zwyczajne sztuczki
U obłudnego, niewiernego łotra.
Prawemu człowiekowi płyną z serca
I, milcząc, oskarżają.

Jago. Michał Kassjo —
Odważyłbym się przysiąc, że, jak mniemam,
To człek uczciwy.

Otello. Ja tak również mniemam.

Jago. Niech ludzie będą tem, za co uchodzą,
A jeśli nie są, niechaj nie uchodzą.

Otello. Pewnie — niech będą tem, za co uchodzą.

Jago. No więc ja Kassja mam za uczciwego,

Otello. Nie, nie, w tem jest coś więcej.
Proszę, mów do mnie całkiem tak, jak myślisz,
I niech najgorszym myślom odpowiedzą
Najgorsze słowa.

Jago. Przebacz mi, o panie.
We wszystkiem wiąże mnie powinność moja,[2])
Nie wiąże w tem, w czem i niewolnik każdy
Ma pełną wolność. Mam wyjawić myśli?
Ha, są kłamliwe i szkaradne — czyli
Jest bowiem pałac, do którego nigdy
Nie zdoła wkraść się żaden twór szkaradny,[3])
Tak czysta pierś, że niskie podejrzenia
Nie urządzają w niej sądowych roków,[4])
Obok uczciwych myśli zasiadając?[5])

Otello. Przeciw druhowi uczestniczysz w spisku,
Jeżeli znana jest ci jego krzywda,
A myśli twe są obce jego uchu.

Jago. Zaklinam cię — dlatego, że ja czasem

---

[1]) T. j. pozostawił niewypowiedzianą.

[2]) Obowiązki podwładnego względem przełożonego.

[3]) Znaczy to: Ja jestem uczciwy, ale i najuczciwszy człowiek miewa niskie myśli.

[4]) Roki sądowe — co pewien czas odbywane rozprawy. Jago chce powiedzieć, że jego podejrzliwość każe mu zastanawiać się, jakby nad złoczyńcami, nad ludźmi, którzy na to może nie zasługują.

[5]) Jak w sądzie może zasiadać człowiek przewrotny obok uczciwego.

Mam zdrożne przypuszczenia — gdyż jest plagą
Natury mojej śledzić złe uczynki
I podejrzliwość ma rysuje czasem
Złudne obrazy — niech twa mądrość jeszcze
Nie przywiązuje wagi do słów człeka,
Co tak nieskładne ma rozumowania,
Niech nie buduje gmachu trosk dla ciebie
Z jego spostrzeżeń, pełnych niepewności
I przypadkowych. Źleby na tem wyszły
Twój spokój i twe dobro, źle też moja
Męska uczciwość wraz z mądrością, gdybyś
Znał moje myśli.

Otello. Co to wszystko znaczy?

Jago. O mój najdroższy panie, dobre imię
Jest to dla męża i niewiasty — duszy
Skarb najprawdziwszy. Kto mi kradnie kieskę,
Ten kradnie śmiecie — to jest coś, to nic,
Co było moje, teraz zaś jest jego,
To było już tysięcy niewolnikiem,
Lecz ten, co dobre imię me pokala,
Rabuje coś, czem sam się nie wzbogaci,
A czyni mnie nędzarzem nad nędzarze.

Otello. Na Boga, muszę znać twe myśli.

Jago. Nigdy,
Chociażbyś w dłoni nawet miał me serce —
I znać nie będziesz, póki ja niem władam.

Otello. Ha!

Jago. Panie, panie, ty się strzeż zazdrości![1])
Zielonooki potwór ten wyśmiewa
Ofiary swoje, kiedy je pożera.
Błogosławiony byt ma mąż zdradzany,
Gdy wie, co go spotyka, a nie kocha
Tej, która krzywdzi go — przeklęta jednak
Każda minuta jest dla tego, który
Uczuciem pała, ale podejrzewa,
Ma wątpliwości, ale umiłował.

Otello. Co za niedola!

Jago. Zadowolony nędzarz jest bogatym,
W sam raz bogatym, ale niezmierzone
Bogactwa są jałowe, niby zima,
Dla tego, który boi się zubożeć!
Broń, dobry Boże, przed zazdrością wszystkich
Z mojego pokolenia!

Otello. Ha — cóż znaczą
Te wykrzykniki? Myślisz, żem jest zdolen

---

[1]) Jago niby przypadkowo odkrywa, do czego odnoszą się jego podejrzenia.

Zazdrością żyć i księżycowe kwadry
Znaczyć nowemi wciąż podejrzeniami?[1])
Nie, kto raz zwątpi, ten już wie, co czynić.
Miej mnie za capa, gdy swej duszy treścią
Uczynię urojone przypuszczenia,
Puste, jak pęcherz, z twem rozumowaniem
W zawody idąc. Nie popadnę w zazdrość,
Jeżeli ktoś mi powie, że jest piękną
Małżonka moja, lubi towarzystwo,
Je smacznie, ładnie gra i dobrze tańczy.
Gdzie tylko cnota jest, tam na tych rzeczach
Wyciska piętno swe. Nie myślę również
Z niskiej wartości własnej snuć chociażby
Najmniejszych obaw albo wątpliwości
Co do jej cnoty. Czyż nie miała oczu
Gdy wybierała mnie? O nie, nie, Jago,
Nim zwątpię, widzieć chcę; a gdybym zwątpił,
To chcę dowodu; otrzymawszy dowód,
Powiedziałbym to tylko i nic więcej:
Tu wspólny kres miłości i zazdrości.

Jago. Rad jestem temu, mogę bowiem teraz
Swobodniej dowieść ci miłości mojej
I zrozumienia mojej powinności.
Dlatego przyjmij to, co powiem, jako
Rzecz, którą nakazuje mi powinność.
Nie mówię jeszcze o dowodach. Zważaj
Na żonę i na jej spotkania z Kassjem,
A patrząc, nie bądź ni zazdrosnym, ni też
Zbyt pewnym siebie. Nie chciałbym, ażeby
Szlachetną twą naturę pokrzywdzono
Za jej wrodzoną dobroć. Patrz więc dobrze.

Doszedłszy po długiem kluczeniu tam, gdzie pragnął dojść, Jago zaczyna teraz gromadzić okoliczności, mogące oddziałać na umysł Otella. Mówi niby przypadkowo o chytrości kobiet weneckich wogóle, potem zwraca uwagę, że Desdemona, wychodząc za Otella, oszukała ojca. Posuwa się dalej, dając do zrozumienia, że sama miłość do człowieka obcej rasy była czemś niewytłumaczonem, nieledwie występnem, należy więc ją uważać za dowód nieodporności na pokusy. Ostatecznie radzi generałowi odłożyć przywrócenie Kassjowi dawnego stanowiska na jakiś czas i uważać, czy Desdemona nie będzie zbyt natarczywa w prośbach.

Lecz trzeba materjalnego dowodu — i Jago ma go wpogotowiu.

---

[1]) Coraz nowe podejrzenia porównane tu są ze zmianami księżyca.

Polecił był żonie swej Emilji, należącej do najbliższego otoczenia Desdemony, ukraść jej chustkę, która była pierwszym podarunkiem od Otella. Ten, jako człowiek wschodni, jest zabobonny i przypisuje chustce własności czarodziejskie, mianowicie wpływ na miłość małżeńską. Widząc w życzeniu Jaga nieszkodliwą fantazję, Emilja czyni mu zadość.

Otello pomylił się, mówiąc, że potrafiłby powiedzieć sobie: „Tu kres miłości i zazdrości". Zaczyna zdawać sobie sprawę, że na zawsze utracił spokój, że już nigdy nie będzie umiał myśleć o czemkolwiek innem. Czuje się człowiekiem zgubionym:

Żegnaj mi na zawsze,
Spokoju duszy i zadowolenie!
Żegnajcie hufce, lasem piór chwiejące!
Żegnajcie boje, w których żądza sławy
Urasta w cnotę! O żegnajcie! Żegnaj,
Rżący rumaku, przeraźliwa trąbo,
Bębnie, co w żyłach burzysz krew,[1]) piszczałko,
Co ucho ostrym dźwiękiem swym przeszywasz,
Sztandarze o królewskim majestacie
I wszystkie wzniosłej wojny wspaniałości!
I wy, śmiertelnych twory rąk, ryczącą
Gardzielą zdolne naśladować gromy
Nieśmiertelnego władcy nieb![2]) Żegnajcie!
Otello żegna się ze swem rzemiosłem.

Głęboki smutek, wiejący z tych słów przeplata się u nieszczęśliwego z wybuchami dzikiej wściekłości. Chwyciwszy Jaga za gardło, Maur żąda od niego pod grozą śmierci namacalnego dowodu. Coraz pewniejszy powodzenia, zbrodniarz oburza się na takie traktowanie. Mówi, że nie warto być uczciwym, że on zrzeka się swego stopnia, a odtąd będzie strzegł się oddawania ludziom przyjacielskich przysług. Otello zatrzymuje chcącego się oddalić — i teraz następuje długo oczekiwane oskarżenie. Tysiącznym kłamstwem Jaga nada moc rzeczywistości jeden szczegół, dający się udowodnić: Nieszczęsna chustka jest w posiadaniu Kassja i Otello ujrzy ją w jego rękach.

Przy najbliższem widzeniu się z Desdemoną mąż przekonywa się, że ona nie posiada pamiątki, a nieszczęśliwa kobieta, widząc wzburzenie Otella, popełnia niewinne kłamstwo, zapewniając, że jej nie zgubiła.

---

[1]) Jako hasło do boju.

[2]) Armaty.

Szekspir rzadko maluje postaci idealne, bez najmniejszej skazy. Jest w tem wierny naturze, która najlepszym ludziom daje czasem drobne wady i słabostki. Otóż Desdemona, jak słusznie stwierdzono, mija się czasem w rzeczach podrzędnej wagi z prawdą. To nie „mówienie fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu“, wzbronione przez ósme przykazanie. To drobne kłamstewko, na które niema określenia w języku polskim — angielski nazywa je *fib*.

Niektórzy krytycy łączą to miejsce z ucieczką Desdemony z domu rodzinnego, które było względem ojca rodzajem oszustwa, i z ostrzeżeniem, które Brabancjo rzucił Otellowi na pożegnanie:

Wszak zwiodła ojca, może zwieść i ciebie.

Na tej drodze moglibyśmy dojść do uznania drobnej wady Desdemony za to, co teorja dramatu określa jako winę tragiczną. Bylibyśmy w błędzie. Winę tragiczną określają najlepiej słowa Hamleta o jednej przywarze, która rozrasta się tak, że zatruwa całą naturę człowieka. Taką jest gwałtowność Otella, taką będzie ambicja Makbeta i Korjolana. Któż może powiedzieć, że kłamstwo stało się drugą naturą Desdemony? Czy można brać za złe Julji, że oszukuje swoich nieludzkich rodziców? A przecie Brabancjo okazuje się równie nieludzkim, jak oni. Owo kłamstewko Desdemony było Szekspirowi potrzebne ze względu na rozwój akcji i jeżeli łączy się z niem jakaś myśl głębsza, to tylko ta, że z małych przyczyn wynikają nieraz doniosłe skutki i że postępek nieetyczny nieraz wychodzi na złe, choć sam przez się jest drobnostką i wydaje się czemś zupełnie niewinnem.

Mówiąc o chustce, Desdemona jest naturalnie zmieszana i potwierdza tym sposobem podejrzenia, a chcąc odwrócić uwagę od przykrego przedmiotu, zaczyna znowu wstawiać się za Kassjem. Otello odpowiada jej trzykrotnie jednym wyrazem — chustka, a tracąc zupełnie panowanie nad sobą, szybko odchodzi. Jest teraz ustawicznie w takiem rozdrażnieniu, że nie ma już zdolności rozumowania, Jago może więc bez obawy przystąpić do odegrania przed nim komedji. Poleca mu ukryć się i rozmawia z Kassjem, raz oddalając się, raz przybliżając. Otello słyszy tylko część rozmowy, którą Jago umie tak pokierować, że Kassjo ze śmiechem opowiada o innej kobiecie, a Otello sądzi, że to wszystko odnosi się do Desdemony. Ma również sposobność ujrzenia swej chustki, którą Jago podrzucił w kwaterze Kassja.

Sceny, poprzedzające katastrofę, mrożą krew w żyłach. Otello znęca się nad żoną, ale sam cierpi jeszcze więcej. W pewnych chwilach traci przytomność. Jago osiągnął teraz to, czego pragnął. Został porucznikiem w miejsce Kassja i wszystkich, których nienawidzi, uczynił nieszczęśliwymi. Przeliczył się jednak co do Otella. Maur pragnie krwawej zemsty i postanawia Desdemonę udusić własnemi rękami, Jagowi zaś każe zgładzić Kassja. Chcąc nie chcąc, musi chorąży podjąć się skrytobójstwa i umie do niego namówić Roderiga. Lecz napadnięty nocą Kassjo broni się dzielnie i zadaje przeciwnikowi ciężką ranę. Jago wyskakuje z ukrycia, rani Kassja w nogę i szybko wybiega. Po chwili zjawia się napowrót wraz z kilku ludźmi, przebudzonymi wrzawą. Jest w koszuli, udaje, że szczęk broni i jęki jemu również sen przerwały. Chcąc pozbyć się niebezpiecznego świadka, przebija niby w oburzeniu Roderiga i energicznie bierze się do śledztwa za dalszymi uczestnikami napadu na Kassja.

W noweli Maur dokonywa morderstwa żony razem z chorążym, który jej zadaje cios śmiertelny pończochą, napełnioną piaskiem, aby nie było żadnego śladu. Jest to sensacyjny szczegół, może wzięty z jakiejś rzeczywistej zbrodni, może zmyślony dla dogodzenia czytelnikom, chciwym podobnych nadzwyczajności. Szekspir nie idzie tu za źródłem. Jego bohater, opanowany szałem, nie zastanawia się wcale nad zatarciem śladów. Wyrafinowany zbrodniarz udawałby na jego miejscu czułość względem żony — on na kilka godzin przed mordem zelżył ją i uderzył wobec wysłańców senatu weneckiego. Jest i druga ważna różnica: Desdemona może zginąć tylko z własnych rąk męża. Otello odsądził ją od czci, ale nie zniósłby, aby jej dotknął ktoś inny. Uważałby to za świętokradztwo.

Desdemona, pełna czarnych myśli i przeczuć, kładzie się do snu z wierszami starej, smętnej ballady ludowej na ustach. Otello zastaje ją uśpioną. Widok jej pięknej a niewinnej twarzy wywołuje u nieszczęśliwego chwilę wahania. Lecz postanowienie jest powzięte. Otello zbyt Desdemonę kocha, aby, będąc przekonanym o jej winie, mógł pozostawić ją przy życiu. Składa pocałunek na ustach żony, budzi ją i pyta się, czy zmówiła pacierz. Każe jej pomyśleć, czy nie ma jakiego grzechu, za który jeszcze nie przebłagała nieba, gdyż boi się, aby z ciałem nie zabić jej duszy. Desdemona pyta się, co zawiniła, że ma umrzeć, i Otello nareszcie wyraźnie mówi, co jej zarzuca. Stojąc w obliczu śmierci i po raz pierwszy mając do czynienia z jasnem, konkretnem oskarżeniem, nieszczęśliwa odpiera je

w stanowczych słowach, zaklinając się na życie i na duszę. Lecz Otello nie posiada spokoju, któryby pozwolił mu zastanowić się lub wstrzymać. Mówi o chustce. Próżno Desdemona przeczy, jakoby dała ją Kassjowi, i żąda, aby go przywołać. Otello odpowiada, że Kassjo nie będzie już mógł świadczyć w tej sprawie, gdyż uczciwy Jago wziął to na siebie. W tej chwili w umyśle Desdemony, który pod wpływem niebezpieczeństwa nabrał bystrości, łączą się błyskawicznie rozproszone szczegóły i zapewne staje przed jej oczyma cała intryga.

Niestety, Kassjo padł ofiarą zdrady,
A jam zgubiona!

Opanowany swem szaleństwem, Otello widzi w tych słowach nowy dowód. Sądzi, że Desdemona jeszcze w obliczu śmierci opłakuje Kassja. Teraz niema już dla niej ratunku.

Zaledwie ciało bezwładnie osunęło się na posłanie, odzywa się pukanie do drzwi. Otello zasłania łoże firankami i otwiera. Nadchodzi Emilja z wieścią o zamachu na Kassja. Otello dowiaduje się ze zgrozą, że napadnięty ocalał.

Co, Kassjo żyje? To dysonans[1]) w pieśni
Morderstwa, zemsta słodycz swą straciła!

W tej chwili za firankami odzywa się — wbrew fizycznej możliwości — głos Desdemony.

Desdemona. Zamordowana przez pomyłkę!
Emilja. Co to?
Otello. To — co?
Emilja. O biada, biada, to był głos mej pani!
Na pomoc, hej, na pomoc! Przemów jeszcze,
O słodka Desdemono! Mów, mów, pani![2])
Desdemona. Niewinna ginę.
Emilja. Kto ten czyn popełnił?
Desdemona. Nikt — nikt — ja sama. Żegnaj
I poleć mnie dobremu memu panu[3]) —
Och! *(Umiera.)*

Otello nie jest człowiekiem, zdolnym do skorzystania z tego bohaterskiego kłamstwa. Nie ukrywa swego czynu. Zbiegają się ludzie,

---

[1]) Ton, niezgodny z innemi.

[2]) T. j. okaż, że żyjesz. Emilja zorjentowała się w sytuacji.

[3]) Mężowi.

a on wobec nich głośno mówi o przyczynie. Emilja odpowiada mu z oburzeniem, że Desdemona była wzorem wierności małżeńskiej. Otello powołuje się na Jaga, którego teraz Emilja wzywa, aby zaprzeczył. Przyparty do muru, nędznik jest zmuszony przyznać, że to on był oskarżycielem Desdemony. Twierdzi jednak, że mówił prawdę. Atoli wypływa sprawa chustki i Emilja zaczyna pojmować, za zaszło. Mimo gróźb męża oświadcza, że ją dla niego ukradła. Jest to nowy przykład pozornie nic nie znaczącego nieetycznego postępku, z którego wynikły doniosłe a okropne skutki.

Chustka była jedyną realną podstawą podejrzeń Otella. Z chwilą, gdy ten punkt oparcia przestaje istnieć, wali się cały gmach na nim zbudowany. Już i dla Otella wszystko staje się jasnem. Rzuca on się na Jaga, który ucieka, zadawszy wprzód żonie cios śmiertelny. Schwytany, zostaje skazany na śmierć okrutną. Wyrok na niego jest motywem tragedji kryminalnej, jak i całe śledztwo, wypełniające część ostatniej sceny.

Lecz spełniona jakby w szaleństwie zbrodnia Otella nie przyjdzie przed oblicze ziemskiego sędziego, Maura nie dotknie dłoń kata. Nieszczęśliwy postanawia popełnić samobójstwo. Z tą chwilą widać u niego pewne uspokojenie. Wspomina obecnym o tem, jak pewnego razu wystąpił w tureckiem mieście w obronie honoru Wenecji i zabił poganina, który ją obraził. „Tak go ukarałem“ — woła — i w tej chwili przebija się mieczem, aby skonać na zwłokach Desdemony.

KRÓL LEAR.[1])

Dla Szekspira najczęściej był punktem wyjścia jakiś istniejący, a w danym czasie popularny rodzaj dramatyczny. „Król Lear“ i „Makbet“ zawdzięczają wprawdzie nie swą wielkość, ale swój przedmiot dramatom, osnutym na bajecznych dziejach Brytanji. Kronikarz średniowieczny wysilał się nieraz na zmyślenia, które miały dowieść, że jego naród może poszczycić się prastarem pochodzeniem i że już w zamierzchłych czasach dokonywał świetnych czynów. Jak u nas wymyślono Lecha, Wandę i dwunastu wojewodów, tak w Anglji w niecały wiek po podboju normandzkim powstała pisana po łacinie „Historja królów brytyjskich Geoffrey'a z Monmouth“.[2]) Było to jakby prozaiczne naśladowanie „Eneidy“.

1) Czyt. *Līr.*

2) Czyt. *Dżef'fri z Mon'məϑ.*

mające służyć do uświetnienia przeszłości państwa, które za Henryka I osiągnęło niezwykłą potęgę. Geoffrey opowiadał tonem prawdziwego historyka o tem, jak jeden z wodzów trojańskich, Brut czyli Brutus przywędrował do Brytanji, której dał nazwę, dalej zaś kreślił czyny jego potomków, wplatając zasłyszane podania i niektóre wypadki, znane z dziejów Rzymu, przedewszystkiem jednak puszczając wodze własnej fantazji. Między innemi spotykamy się tu z królem Learem, który będąc w podeszłym wieku, podzielił państwo między dwie starsze córki, a najmłodszą wydziedziczył i później przekonał się, że ciężko zbłądził, bo starsze odpłaciły mu niewdzięcznością, a młodsza mimo krzywdy zachowała dla niego w pełni miłość dziecięcą i dopomogła mu do odzyskania tronu. Podanie to niejednokrotnie upiększano i przetwarzano, aż zostało przedmiotem dramatu przedszekspirowskiego, który poeta przerobił — zapewne wkrótce po napisaniu „Otella". Znał też wersję historji Leara z kroniki Holinsheda.

Z naiwnych zmyśleń Geoffrey'a i jego następców, nie wyłączając bezimiennego dramaturga, mamy u Szekspira jedynie ogólne zarysy treści — i to z poważnemi zmianami. Nie strojenie ojczystej przeszłości w tęczowe barwy zmyśleń stanowiło jego zamiar. Najwidoczniej temat wydał mu się jakby stworzonym do tego, aby osnuć na nim przejmujący grozą utwór, będący wielkim obrazem świata w rozkładzie, obrazem stargania wszelkich węzłów rodzinnych, społecznych i państwowych, obrazem bezprzykładnych cierpień, przerastających ludzką wytrzymałość, a spadających na winnych i niewinnych.

Widzowi narzuca się pytanie: Za co i poco ci nieszczęśliwi przechodzą podobne męczarnie? Zresztą i same osoby tragedji wciąż roztrząsają straszliwą zagadkę bytu. Jedni wierzą w gwiazdy i ich wpływ na losy człowieka, drudzy wyłącznie we własną wolę i inteligencję, inni, widząc okropności życia, posuwają się do bluźnierstwa, inni wreszcie nie tracą wiary w Opatrzność — i ci ostatecznie odniosą zwycięstwo, ale jakże smutne i bolesne! Giną wszyscy zbrodniarze, ale ginie i niewinna, anielsko dobra Kordelja, jakgdyby nie było dla niej miejsca na nikczemnym świecie, giną i dwaj starcy, którzy okupili swe przewinienia okropnemi cierpieniami moralnemi i wyszli z nich odrodzeni na duchu. Ginie i cały szereg osób pod rzędnych, gdyż poeta chciał dramatowi rodzinnemu Leara nadać

charakter trzęsienia ziemi, którego działanie rozszerza się na kraj cały.

Służy do tego długi szereg odgałęzień niejasnej i powikłanej akcji. Obok historji Leara mamy drugą, historję Gloucestera i jego synów. Wplecenie jej przypisać należy tendencji do spotęgowania wrażenia głównego wątku analogicznemi wypadkami, zachodzącemi w pobocznym. Gloucester także myli się co do charakteru swych dzieci. Uwierzywszy Edmundowi, uważa szlachetnego Edgara za wyrodka, wyrzeka się go i prześladuje. Dopiero po przejściu piekła na ziemi pozna, jak okropną popełnił omyłkę. Treść tej akcji zaczerpnięta jest z „Arkadji" Sidneya.[1])

Trudno mi tu wyliczyć niejasności tragedji. Pewne sprzeczności wynikły może ze złego stanu tekstu, który jest pełen błędów i w paru miejscach zeszpecony samowolnemi dodatkami aktorów. Ale niejedno trzeba położyć na karb samego poety. Traktował on akcję jako rzecz podrzędną, jako zewnętrzną szatę dla treści filozoficznej.

Cały szereg dramatów angielskich z końca w. XVI i początku w. XVII zawdzięczał powodzenie raczej efektom niskiego gatunku, jak przebrania, dziwaczne, a tragiczne w skutkach nieporozumienia, wreszcie zbrodnie, spełniane z niewiarygodną pomysłowością lub okrucieństwem, niż czarowi poezji i głębokości myśli. Utwory te zasługują na nazwę tragedyj sytuacyjnych. Szekspir dotąd stale dbał o urozmaicenie wątku i efekty sceniczne, lecz unikał zbytniej jaskrawości. W „Learze", zapatrzony w myśl tragedji i w poetyckie piękności, jakiemi ją ozdabia, godzi się z niezdrowym gustem publiczności. Wstręt budzące okropności „Andronika" nie były jego dziełem. Tu jednak wprowadza coś zupełnie w ich stylu — oślepienie Gloucestera. Niektórzy krytycy nie mogą pogodzić się z myślą, że widzowie rzeczywiście na to patrzyli, i sądzą, iż rzecz działa się za sceną. Lecz niepodobna zgodzić się z nimi. Tekst nie zawiera żadnego zwrotu, któryby wskazywał, że Gloucestera wyprowadzano, zresztą w całym szeregu współczesnych dramatów są takie same obrazy fizycznych męczarni.

Charakterystyczna jest również sprawa przebrań. Tego motywu Szekspir używał dotąd jedynie w komedjach. W „Learze" aż dwie osoby stykają się przez długi czas ze swymi najbliższymi i szczęśliwie ukrywają swą tożsamość.

---

[1]) Por. str. 25.

Poprostu Szekspir zlekceważył akcję, jak miał ją później lekceważyć w ostatnim okresie twórczości. Poza nieśmiertelną postacią błazna-pocieszyciela, który towarzyszy Learowi w niedoli i, chcąc go choć chwilowo oderwać od czarnych myśli, żartuje, ale nie znajduje do żartów innego tematu prócz wspomnień, bolesnych dla króla — poza tą postacią i charakterystyka, choć wyrazista, nie odznacza się zbytnią subtelnością.

Powiadają niektórzy, że Lear nie jest wielkim dramatem, lecz wielkim poematem w formie dramatycznej. A jednak robi na scenie wrażenie wstrząsające i nie wiem, czy istnieje wogóle rola, stawiająca aktorowi takie wymagania i pozwalająca osiągnąć taki efekt, jak rola króla. Na dowód muszę sięgnąć do wspomnień osobistych. Jako młody akademik byłem na przedstawieniu „Leara" w obcym, a przynajmniej słabo mi znanym języku. Dobra znajomość tekstu i przeczytanie go przed pójściem do teatru usunęła trudności. Króla grał największy współczesny aktor włoski, Ermete Novelli. Trupa składała się poza wykonawczynią roli Kordelji z sił podrzędnych, dobranych może umyślnie dlatego, że artyści o światowej sławie często otaczają się miernotami, aby uzyskać lepsze tło dla swego talentu, a może poprostu przez kupiecką praktyczność. Pamiętam jeszcze gwałtowną gestykulację i przesadny patos tych partaczy o ognistym temperamencie południowym. Rzeczy te nie wpłynęły w większym stopniu na całość wrażenia. Łatwo było odwracać uwagę od lichego zespołu ku wspaniałej grze Leara, pięknościom poetyckim i myśli tragedji. Nigdy też lepiej nie uzmysłowiłem sobie, jak podrzędną jest akcja, jak bladą, poczęści nawet szablonową charakterystyka.

Zrozumiałem wtedy, że „Lear" jest najdziwniejszym w dziejach literatury kompromisem, a wobec publiczności elżbietańskiej był i największem oszustwem. Poeta dał jej pozornie to, co ją nęciło, schlebiając jej zamiłowaniu do krwawych widoków i do jaskrawych, niezwykłych sytuacyj. A jednak naprawdę tworzył dla siebie i dla duchów wybranych. Wszakże nawet wprowadzając ulubionego błazna, uczynił go głęboko tragiczną postacią. Bawiąc gawiedź z parteru, brał się równocześnie za bary z wiecznie żywą zagadką bytu ludzkiego i istnienia złego na świecie.

Jakże tę zagadkę rozwiązał? Większość osób ginie w zakończeniu. Nawet wierny błazen króla gdzieś zniknął, może nie żyje. Dwaj przedstawiciele zwycięskiego obozu, obozu ludzi dobrych, podejmują

się ciężkiego zadania objęcia rządów i gojenia ran kraju jakby jedynie z poczucia obowiązku. Trzeci, Kent, zapowiada, że wkrótce podąży za panem. Czuje się, że okropności, jakie ci ludzie przeszli, odebrały im na zawsze to, co nazywamy radością życia. Jednem słowem zakończenie „Leara" wskazuje człowiekowi jedną tylko drogę, ciernistą drogę obowiązku. Nie należy się za jego spełnienie spodziewać szczęścia ani zadowolenia. Cnota ma być zapłatą dla siebie samej. Nic dziwnego, że na umysł widza działają silniej poprzednie straszne sceny, niż to zakończenie. Wychodzi się po tej tragedji z teatru z przygnębieniem, podobnem do tego, w jakiem był autor, gdy ją tworzył.

Zamiast zestawiać treść Leara przytoczę parę najpiękniejszych i najsilniejszych ustępów.

Wypędzony zkolei przez drugą córkę, nieszczęsny król w towarzystwie błazna jedynie błądzi wśród burzy po dzikim, bezludnym stepie. Jego umysł zaczyna się mącić. Po szkicowem przedstawieniu w dwóch scenach obłędu Ofelji poeta wraca tu do motywu choroby umysłowej, aby wypracować go szczegółowo i z niezwykłą wyrazistością. Musiał mieć sposobność do obserwowania zbliska tego najstraszniejszego z nieszczęść, grożących człowiekowi.

Lear. Dmij, wichrze, niechaj pękną ci policzki!
Szalej i dmij! A wy się rwijcie, chmury,
Wodospadami zalewajcie ziemię,
Aż znikną kurki na kościelnych wieżach![1])
Wy, siarką tchnące, jak myśl szybkie ognie,
Zwiastuny gromu, co rozszczepia dęby,[2])
Smalcie mój siwy włos! Ty, grzmocie, który
W posadach wzruszasz lądy, spłaszcz swym ciosem
Okrągłość ziemi! Potrzaskajcie formy,
Lepione przez naturę, i odrazu
Zniszczcie zarodki wszystkie niewdzięcznego
Rodzaju ludzi!

Błazen. Oj, wujaszku, lepiej ci było między pochlebcami na dworze, niż teraz jest na dworze wśród potoków deszczu. Pod dach, kochany wujaszku, i proś córki o błogosławieństwo.[3]) Ta noc nie zna litości ani dla mądrego człowieka, ani dla błazna.

---

[1]) Wskutek powodzi.

[2]) Błyskawice. Należy pamiętać, że za czasów Szekspira nie znano elektryczności — stąd poeta nazywa je „tchnącemi siarką".

[3]) Ponieważ stosunek rodziców do dzieci został odwrócony.

Lear. Hucz, ile chcesz! Pluj, ogniu! Tryskaj, deszczu!
Deszcz, wicher, ogień, grom — nie moje córki.
Nie winię was, żywioły, o nieczułość,
Jam nigdy nie dał wam królestwa, nie zwał dziećmi
I wyście mi nie winny posłuszeństwa,
Więc używajcie sobie na srogości.
Tu stoję, wasz niewolnik, człowiek stary,
Biedny, bezsilny i okryty wzgardą,
A jednak nie zwę was służalczą zgrają
Za to, że w zmowie z dwiema przewrotnemi
Córkami rozpętałyście hen w chmurach
Zrodzoną wściekłość swoją nad tą głową,
Tak starą i tak białą. O, to podle!

Nadchodzi wierny Kent i prowadzi króla do nędznej chatki, którą odkrył pośród stepu.

Kent. To tutaj, panie. Wejdź pod dach. Tyranja
Tej nocy zbyt jest sroga, aby znieść ją
Mogła natura.
Lear. Zostaw mnie w spokoju.
Kent. Wejdź, panie.
Lear. Chceszże, by mi serce pękło?[1])
Kent. Niech raczej pęknie moje. Wejdź, wejdź, panie.
Lear. Masz za rzecz wielką to, że nasza skóra
Cierpi od tchnienia rozhukanej burzy.
To twoje tylko zdanie — lecz, gdzie gości
Większa choroba, nie czujemy mniejszej.
Ach, jakżebyś uchodził przed niedźwiedziem!
Lecz gdybyś ujrzał nagle, że ci drogę
Zagradza morze rozhukane, tobyś
Zawrócił prosto w paszczę niedźwiedziowi.
Rozpieszcza ciało myśl od trosk swobodna.
Wewnętrzna burza zmysły me znieczula
Na wszystko inne. — Och, niewdzięczność córek!
Czyż to nie tak, jakgdyby usta moje
Kąsały rękę za to, że je karmi?
Lecz ja ukarzę srogo — nie, dość płaczu. —
Wypędzić mnie w noc taką! — Lej, lej, deszczu,
Wytrzymam wszystko. — W taką noc! Regano,
Goneril![2]) Swego sędziwego ojca,
Co wszystko oddał wam szlachetnem sercem —
W tej stronie czyha obłęd — jabym chciał go
Uniknąć. Już nie będę o tem mówił.

---

[1]) Dlaczego Lear wzbrania się wejść pod dach, wyjaśnia następna jego mowa.

[2]) Starsze córki Leara.

Kent. Mój dobry panie, wejdź.
Lear. Ty sam wejdź, proszę,
Dla siebie szukaj wygód. Mnie ta burza
Przeszkadza myśleć o tem, coby więcej
Bolało. Wejdę jednak.
(Do błazna) Dalej, chłopcze,
Idź naprzód. Nędzo, pozbawiona dachu —
Nie, wejdź.[1]) Ja zmówię pacierz i spać pójdę.
Biedni nędzarze nadzy, kto wykolwiek
Jesteście, których smaga bez litości
Ta burza, jakąże odkryte głowy
I wycieńczone ciało, jaką szmaty,
Podziurawione i podszyte wiatrem,
W takiej pogodzie dają wam ochronę?
Za małom o to troszczył się dotychczas.
Zażyj lekarstwo, zbytku! Cierp, co cierpią
Nędzarze, byś, oddając im swój nadmiar,
Dowiódł im większej nieb sprawiedliwości.

Chatka nie jest pusta. Schronił się do niej Edgar, oczerniony przez niegodziwego brata syn Gloucestera. Będąc ściganym, postanowił zapewnić sobie bezpieczeństwo przebraniem obłąkanego żebraka. Anglja elżbietańska obfitowała w takich nieszczęśliwych włóczęgów, dla których zabrakło miejsca w londyńskim szpitalu Betlejemskim *(Bedlam)*.[2]) Niektórzy zapewne tylko udawali warjatów lub umyślnie wyolbrzymiali objawy swej choroby dla wzbudzenia litości. Ponieważ chorobę tę uważano za skutek opętania przez złego ducha, wierzyli nieraz, że są naprawdę pod jego władzą. Znamy książki współczesne, z których Szekspir brał tego rodzaju szczegóły o nich.

Obcowanie z Edgarem wpływa silnie na Leara. Teraz zmysły króla wyraźnie okazują się pomieszanemi.

Edgar *(w chacie)*. Półtora sążnia! Półtora sążnia! Biedny Tomek!
Błazen. Nie wchodź tam, wujaszku, tam jest upiór. Na pomoc, na pomoc!
Kent. Dajno mi rękę. Któż tam jest?
Błazen. Upiór, upiór! Powiada, że nazywa się biedny Tomek.
Kent. Ktoś ty, co mruczysz w słomie? Wyjdź tu do nas,
Edgar *(wchodzi, przebrany za warjata)*. Och, uciekajcie! Szatan za mną goni! Hm. Idź do swego zimnego łóżka i zagrzej się.
Lear. Podzieliłeś wszystko między swe dwie córki?

---

[1]) Błazen zapewne chciał króla puścić przodem.
[2]) Czyt. *Bed'laem*.
[3]) Edgar udaje, że przywiduje mu się szatan.

Edgar. Kto co da biednemu Tomkowi? Zły wiódł go przez ogień i płomienie, przez brody i wiry, przez bagniska i topiele; kładł mu pod poduszką noże, a w kościele pod ławką stryczki, domieszywał mu trucizny na szczury do kleiku; serce jego natchnął pychą, każąc mu kłusować na bułanku po moście, nie szerszym nad cztery cale, w pościgu za własnym cieniem, co mu wydawał się zdrajcą. Niech Pan Bóg ma w opiece twoich pięć klepek! — Tomkowi zimno. Brr, brr. — Niech cię Pan Bóg chroni od burz, od złych gwiazd i od uroków. Daj tam jaki grosik biednemu Tomkowi, nad którym Zły się znęca. Był tu — i tam — i tam — i znowu tam — i tam.

(Nowe odgłosy burzy.)

Lear. Do takiej nędzy córki go przywiodły!
A cóż, nie mogłeś sobie czego schować,
Wszystko im dałeś?

Błazen. Nie, zatrzymał sobie koc, inaczej musielibyśmy jeden w drugiego rumienić się ze wstydu.

Lear. Niechaj więc wszystkie plagi, co w przestworzach.
Są nad ludzkiemi głowy zawieszone,
Spadną na córki twe.

Kent. On nie ma córek.

Lear. Na śmierć z tym zdrajcą! Prócz złych córek nicby
Natury równie nisko nie ugięło.

W tej chwili wzrok króla pada na ciernie, które sobie Edgar, naśladując obłąkanych włóczęgów, chcących przez to wzbudzić większą litość, powbijał w ciało.

Lear. Czy to dziś taka moda, by ojcowie,
Gdy już usłyszą słowo „Precz!“, tak mało
Litości mieli dla własnego ciała?
O, sprawiedliwa kaźń, wybrana mądrze!
To ono dało życie córkom-pelikanom.[1])

— — — — — — — — — — — — —

Ha, czyż nie byłoby ci lepiej leżeć w grobie, niż wyzywać nagością to okrucieństwo nieba? Czy człowiek nie jest niczem więcej nad to? Zastanówcie się dobrze nad nim. Ty nie zawdzięczasz robaczkowi jedwabiu, bydlęciu skóry, owcy wełny, piżmowcowi wonności. Ha! Jest tu nas trzech sfałszowanych, a ty jesteś rzecz prawdziwa bez dodatków. Bez nich człowiek jest jedynie takiem nędznem, nagiem, dwunożnem stworzeniem, jak ty. Precz, co pożyczane! Dalej, rozepnijcie mnie *(zrywa suknie)*.

Choroba nieszczęśliwego króla ustawicznie postępuje. W jednej z następnych scen widzimy go w towarzystwie rzekomego biednego Tomka i wiernego błazna, który nie chce drażnić pana i stosuje się

---

[1]) Wedle fantastycznych pojęć średniowiecznych o historji naturalnej pelikan karmi młode własną krwią i ciałem. Stąd łacińska pieśń pobożna porównywa z nim Chrystusa.

do jego urojeń. Lear urządza sąd nad wyrodnemi córkami. Ma złudzenie, że stoją przed jego trybunałem, że jedna ucieka w chwili przesłuchania, i oburza się na sprzedajnych sędziów, co ułatwili jej ucieczkę. Napróżno przyjaciele otaczają nieszczęśliwego opieką. Umie zmylić ich czujność i błąka się po górach, ustrojony — jak Ofelja — w polne kwiaty. Ponieważ tymczasem doszło do wojny, wszczętej w jego sprawie przez Kordelję i jej męża, króla francuskiego, w majaczeniach Leara ważną rolę odgrywają sprawy wojskowe.

L e a r. Nie, nie mogą mi nic zrobić za bicie monety. Ja jestem król we własnej osobie.

E d g a r *(do siebie)*. Och, ten widok przeszywa serce nawylot!

L e a r. W tym wypadku natura przewyższa sztukę. — Masz tu zadatek na żołd. Ten niedołęga trzyma łuk, jak posługacz gminny. Pożycz sobie w bławatnym sklepie łokcia, będziesz z niego strzelał. — Patrzcie, patrzcie, mysz! Cicho, cicho, złapiemy ją na ten kawałek smażonego sera. — Oto moja rękawica. Jeżeli olbrzym mi nie wierzy, niech ją podniesie. — Naprzód, halabardnicy! — Tak się strzela, w sam środek tarczy — fit! — Hasło?

E d g a r. Wonny majeranek.

L e a r. Możesz przejść.

G l o u c e s t e r.[1]) Znam ten głos.

L e a r. Ha, Goneril z białą brodą![2]) — Dogadzali mi,[3]) jak pieskowi, mówili mi, żem miał siwe włosy na brodzie, nim czarne wyrosły.[4]) Żeby tak mówić za mną „czarne" — „czarne" i „białe" — „białe"! „Czarne" i „białe" — nic po takiem ubóstwieniu. Kiedy mnie raz deszcz przemoczył, kiedy trząsłem się od wiatru, kiedy grzmot nie chciał uciszyć się na moje wezwanie, wtedy poznałem się na nich, wtedy ich przewąchałem. A, ich słów nie można brać za dobrą monetę. Mówili mi, że jestem nie wiem czem, a to nieprawda. Przeziębiam się, jak każdy.

G l o u c e s t e r. Dźwięk tego głosu jest mi dobrze znany.
Czy to nie król?

L e a r. Tak, król, król w każdym calu.
Patrz, jak poddani drżą na me spojrzenie!

Pomiędzy obłędne przywidzenia Leara mieszają się wciąż głębsze myśli, odnoszące się, jak widzieliśmy w tej chwili, do marności majestatu, to znów, jak zobaczymy, do ludzkiego zepsucia. Oto ustęp o sprawiedliwości:

---

[1]) Ślepy, gdyż z rozkazu okrutnej Regany i jej męża wydarto mu oczy. Edgar opiekuje się ojcem, ale narazie dalej jako „biedny Tomek".

[2]) Może na widok Gloucestera.

[3]) Zapewne dworacy.

[4]) T. j. potakiwali zdaniu Leara nawet wtedy, gdy był młody i niedoświadczony.

Oszusta wiesza lichwiarz. Przez łachmany
Najmniejsze grzeszki widać, lecz bławaty
I futra[1]) dobrze osłaniają wszystko.
W złotą zbroicę zakuj grzech, a pryśnie
Na niej, nie raniąc, najsilniejsza kopja
Sprawiedliwości. Otul go szmatami,
A lada pigmej[2]) słomką go przebije.
Nikt, nikt nie winien, mówię. Ja zaręczam,
Możesz mi wierzyć, bracie, mnie, co władzę
Posiadam kazać zmilknąć oskarżeniom.

Przemocą zaprowadzono Leara do obozu francuskiego. Kordelja każe go leczyć, głównie przy pomocy muzyki. Król zapada w głęboki, pokrzepiający sen, a ona w towarzystwie lekarza i Kenta czuwa przy łożu.

Kordelja. Budzi się — proszę ozwać się do niego.
Lekarz. Przemów ty, pani; tak najlepiej będzie.
Kordelja. O królu mój i panie, jak się czujesz?
Lear. To krzywda, że mnie dobywacie z grobu.
Tyś jest zbawiona dusza, lecz jam człowiek,
W ogniste koło wplecion. Łzy me własne
Jak roztopiony ołów parzą.
Kordelja. Panie,
Czy mnie poznajesz?
Lear. Wiem, wiem, jesteś duchem.
Kiedy umarłaś?
Kordelja. Wciąż i wciąż majaczy.
Lekarz. On dotąd nie przebudził się na dobre.
Proszę przez chwilę jeszcze doń nie mówić.
Lear. Gdzie byłem i gdzie jestem? Światło dzienne?
Ciężkom skrzywdzony! Umarłbym z litości,
Gdybym drugiego ujrzał w takim stanie.
Nie wiem, co rzec. Nie przysiągłbym, że to są
Me ręce. A no, zobaczymy. Czuję,
Że szpilka kłuje.[3]) Gdybym tylko wiedział,
Na pewne wiedział, co się dzieje ze mną!
Kordelja. O, panie, spojrzyj na mnie i wznieś w górę
Błogosławiące dłonie. Nie, nie, panie,
Nie trzeba klękać.
Lear. Nie szydź ze mnie proszę.
Jam bardzo zdziecinniały starowina,

[1]) Za czasów Szekspira futra były w Anglji drogie i rzadkie, to też używano ich raczej dla ozdoby, niż dla ciepła.

[2]) Pigmeje — bajeczny naród karlików.

[3]) Lear próbuje.

Coś ponad osiemdziesiąt — ni godziny
Mniej, ani więcej.
Bogiem a prawdą boję się, czy jestem
Przy zdrowych zmysłach. Jakoś mi się zdaje,
Żebym powinien znać cię i znać tego
Człowieka,[1]) lecz mi jakoś brak pewności.
Zabijcie mnie, a nie wiem, gdzie jesteśmy,
Napróżno też wytężam się, ażeby
Przypomnieć sobie to ubranie. Również
Nie wiem, gdzie spałem był ostatniej nocy.
Nie wyśmiewajcie się, lecz jakem człowiek,
Coś mi się zdaje, że ta pani jest mem
Dzieckiem, Kordelją.

Kordelja. Jestem, jestem, jestem.

Lear. Czy twoje łzy są mokre? Są, naprawdę,[2])
Lecz nie płacz, proszę. Masz truciznę dla mnie,
To ją wypiję. Wiem, że mnie nie kochasz,
Bo siostry twoje, przypominam sobie,
Skrzywdziły mnie. Ty masz po temu powód,
One nie miały wcale.

Kordelja. Nie mam, nie mam.

Lear. We Francji jestem?

Kent. W swem królestwie, panie.

Lear. Nie szydźcie ze mnie.

Lekarz. Bądź dobrej myśli, panie. Jak spostrzegasz,
Minął u niego ostry szał. A przecie
Jest jeszcze niebezpiecznie mu tłumaczyć,
Co zaszło w czasie, który nie istnieje
W pamięci jego. Proś, by wszedł do domu,
I zostaw go w spokoju, aż świadomość wzrośnie.

Kordelja. Czy zechcesz przejść się, najjaśniejszy panie?

Lear. Ach, musisz dla mnie być wyrozumiała,
A zatem proszę, przebacz i zapomnij.
Tak stary jestem i tak zdziecinniały...

Obłęd powraca po śmierci Kordelji i Lear oddaje ducha nad jej zwłokami.

Wypędzenie matki przez Balladynę jest naśladowaniem „Króla Leara". Ale u Słowackiego wdowa, kobieta prosta, może tylko cierpieć i przebaczać, nie robi zaś żadnych uwag ogólnych. Motyw poniżenia królewskości znikł więc tak samo, jak motyw obłędu i stąd podobieństwo jest właściwie tylko zewnętrzne.

---

[1]) Kenta, który teraz ukazuje się Learowi bez przebrania. Poprzednio, wygnany przez niego, ponieważ zganił postępowanie jego z Kordelją, towarzyszył królowi, wszedłszy w jego służbę w przebraniu i pod innem nazwiskiem.

[2]) Lear znowu próbuje, dotykając twarzy córki.

musiał powstać wkrótce po „Learze". Utwór ten określono jako „tragedję rozwiania złudzeń". Bogaty, wspaniałomyślny Ateńczyk, który jest jej bohaterem, traci równocześnie majątek i przyjaciół. Doznawszy od nich czarnej niewdzięczności, zostaje wrogiem rodzaju ludzkiego. Jego ponure, pełne obrzydzenia do wszystkiego uwagi o świecie dźwięczą nutą osobistą. Wyszły niewątpliwie z pod pióra Szekspira, natomiast znaczną część sztuki, zwłaszcza sceny, w których nie występuje Tymon, napisał prawdopodobnie ktoś inny.

Treść jest niezmiernie uboga. Drugi człowiek, skrzywdzony przez Ateńczyków, dzielny wódz Alcybiades, szuka zemsty i wyrusza z wojskiem przeciw ojczystemu miastu. Tymon woli je przeklinać. Obiera sobie siedlisko w lesie, aby nie widzieć ludzkich twarzy Odtrąca wiernego sługę, który zachował dla niego życzliwość i pragnąłby go pocieszyć. Przypadkowo odkrywa zakopany skarb — i wieść o tem ściąga do jego samotni dawnych pochlebców, lecz Tymon ich brutalnie rozpędza. Wkrótce dowiadujemy się o jego zgonie. Nienawiść do ludzi go zabiła.

Na opowiadanie o ateńskim mizantropie zwrócił Szekspirowi uwagę Plutarch dygresją w żywocie Antonjusza. Szczegóły są — zapewne pośrednio — zaczerpnięte z późnego greckiego pisarza Lukjana z Samosaty. Alcybiades dramatu niewiele ma wspólnego z historycznym.

MAKBET.[1])

Z czterech wielkich tragedyj „Makbet" jest może najpopularniejszą. W czasach, gdy panowały pojęcia pseudoklasyczne, był jakby wyjęty z pod ogólnej klątwy. Należy to uważać za skutek jego świetnych efektów scenicznych oraz przypominającej „Otella" koncentracji szczegółów i spoistości budowy. Może zresztą korzystnie usposabiało krytyków pseudoklasycznych to, co dziś wywołuje ubolewanie. Tekst „Makbeta" jest krótki (np. blisko o połowę krótszy od tekstu „Hamleta"). Zrodziło się stąd przypuszczenie, że mamy do czynienia ze skrótem teatralnym. Jest to rzecz dość prawdopodobna.

---

[1]) Właściwie Macbeth (czyt. *Maekbeθ*), ale wolałem trzymać się polskiej tradycji, której już nic nie wykorzeni. Podobnie postąpiłem z nazwiskiem Banka (Banqua), którego duch jest u nas przysłowiowy.

Lecz w takim razie skreśleń dokonała jakaś niepowołana, niezbyt zręczna osoba. Nietylko spotykamy się z paru zdaniami, które dotyczą wypadków nam nieznanych, a więc zapewne pominiętych, ale i długa scena 3 aktu IV, wypełniająca nie mniej, niż 1/8 całości, mogła być bez szkody znacznie skrócona. Z drugiej strony istnieje teorja, iż jeszcze w tym krótkim tekście są dodatki obcej ręki. Brak na to dowodów i jestem innego zdania.

Z czynników zewnętrznych, jakie oddziałały na powstanie tragedji, należy poza popularnością sztuk z mitycznych dziejów Brytanji wymienić stosunek poety do króla Jakóba I.[1]) Dla niego między innemi wprowadził Szekspir sceny czarów z wyraźnemi aluzjami do sławnego procesu, którego akta zachowane są do dziś dnia w archiwum edynburskiem, a w którym Jakób figuruje jako ofiara czarnej magji. Wybrał był się mianowicie w celach małżeńskich do Danji, miał bardzo burzliwą podróż i przypisał to czarom.

Poeta pragnął zatem równocześnie dostarczyć swej trupie sztuki, mogącej dzięki modzie liczyć na powodzenie, i dogodzić królowi, którego życzliwość dla teatru była tem cenniejszą, że wzmagały się ataki purytanów na dramat jako na rzecz niemoralną, i na aktorów jako na sługi szatana. Z dziennika pewnego widzą, który w r. 1610 był na przedstawieniu tragedji, widać, jakie wrażenie robiły jej efekty wzrokowe i jej niezwykłe sytuacje. Możemy też domyślać się, że król zasmakował w przeznaczonych dla siebie ustępach. Ale dla Szekspira wszystko to były rzeczy zewnętrzne i podrzędne. Wiemy, że każde z jego wielkich dzieł stanowi wynik kompromisu między jakimś współczesnym rodzajem dramatu i wymaganiami publiczności a głębszą i wznioślejszą treścią, którą poeta wypełniał szablonową formę.

„Makbeta“ nazywają tragedją ambicji — i niewątpliwie słusznie. Bohater jest z początkiem sztuki wspaniałą postacią wiernego poddanego i zwycięskiego wodza. Za rycerskie czyny, któremi ocalił ojczyznę i króla, sypie się na niego grad zaszczytów. Lecz duszę jego nurtuje żądza wyniesienia, a rosnąc i potężniejąc coraz szybciej, zatruwa całą istność — aż szlachetny mąż zmieni się w krwawego tyrana, który morduje ludzi niewinnych sztyletami najemnych zbirów i pławi się we krwi dzieci.

To jeszcze jednak nie jest cała ideowa treść „Makbeta“. Jak

---

[1]) Ob. str. 51—2.

w „Hamlecie“ mamy tu do czynienia z problemem woli, tylko jest on ujęty prościej i przedstawiony plastyczniej. Makbet od początku jest skłonny do zbrodni, byleby ta przyozdobiła mu czoło koroną. Na wieczną karę i nagrodę jest obojętny. Ale powstrzymuje go ohyda czynu i pogarda, jakąby musiał żywić sam dla siebie, a jaką powzięliby dla niego ludzie, o ileby mord wyszedł najaw. W tym wypadku mogłaby też spaść na niego kara jeszcze w doczesnem życiu. Makbet nigdy nie zdecydowałby się na działanie, gdyby nie żona. Ta reprezentuje niezłomną wolę, panującą zarówno nad własnemi trwogami i wahaniami Lady[1]) Makbet, o których widz nie słyszy, ale które niewątpliwie istnieją, jak nad wolą Makbeta. Walka rozgrywa się do chwili spełnienia przez niego pierwszej zbrodni. Odtąd patrzymy już tylko na nieuniknione konsekwencje. Makbet czuje się zmuszonym do dalszych zbrodni, zresztą nie wymagają one już takiego wysiłku. Stracił szacunek dla siebie, więc brnie dalej i spada coraz niżej samą siłą ciężkości. Namowa czy podnieta ze strony Lady przestaje być potrzebna. Ona tymczasem kończy chorobą, która widocznie jest następstwem długotrwałego napięcia woli.

W czarownicach widzą niektórzy uosobienia pokus czy złych popędów natury ludzkiej, widzą w nich odziane w kształt realny własne myśli Makbeta. Rzecz nie jest tak prosta. Szekspir musiał przedewszystkiem tworzyć postaci żywe, przemawiające do widzów. Niema w jego dziełach ani jednej osoby, pozbawionej rysów rzeczywistych i będącej tylko symbolem. Daje więc czarownicom dziwaczne, poczęści wstrętne rysy, w jakie wyposażyły je naiwne wierzenia współczesne. Daje im nadto — nie wiemy jak daleko sięgającą — znajomość przyszłości i mówi o nich jako o „siostrach przeznaczenia“. Określenie to jest zresztą już w kronice Holinsheda.

Ale zdajemy sobie sprawę z tego, że gdyby Makbet nie miał już przed spotkaniem z czarownicami złych myśli, ich przepowiednia nie zrobiłaby nań wrażenia, chociażby w nią wierzył. Owszem, właśnie dlatego pozostałby przy rozsądnem postanowieniu, które formułuje w słowach:

Jeżeli los mnie chce mieć królem, dobrze —
Niech mnie ukoronuje bez mojego
Wysiłku...

---

[1]) Czyt. *le(j)'di* — żona lorda lub utytułowanego szlachcica wogóle.

Przepowiednia działa i popycha Makbeta do mordu dlatego, że on już poprzednio o nim myślał, a nawet mówił z żoną. Szekspir więc określa stosunek człowieka do nieznanych złych potęg, stwierdzając, że niezdolne są sprowadzić z drogi cnoty tego, co sam się do zbrodni nie skłania. A więc czarownice stoją poza duszą Makbeta, lecz pierwiastek złego, który reprezentują, istnieje właściwie tylko w tej duszy.

Król Mac Beth panował rzeczywiście w Szkocji około połowy XI w. Jego dzieje — już z przepowiednią czarownic — spotykamy u jednego z najstarszych kronikarzy szkockich, z którego wziął je Holinshed. Historyczny Makbet był buntownikiem i pokonał króla Duncana[1]) w bitwie. W tragedji jest skrytobójcą. Charakter Lady jest w kronice ledwie zaznaczony, a poeta z krótkiej wzmianki o jej ambicji i wpływie na męża wysnuł całą koncepcję tragedji.

Makbet jest jednym z najwyższych dostojników Szkocji. W chwili, gdy dobremu, lecz słabemu Duncanowi grozi podwójne niebezpieczeństwo, ze strony zbuntowanego magnata i obcego najeźdźcy, Makbet i Banko, stanąwszy na czele wojska, ocalają mu koronę. Gdy po zwycięstwie wracają do królewskiej kwatery, zachodzą im drogę trzy wiedźmy. Zwracają się naprzód do Makbeta i pozdrawiają go jako thane'a[2]) Glamis, thane'a Cawdor[3]), wreszcie jako przyszłego króla. Natomiast Banka nazywają mniejszym, a równocześnie większym od Makbeta, gdyż nie będąc królem, ma on zostać ojcem królów. Zaledwie czarownice znikły, nadchodzą wysłańcy Duncana, aby do tytułu thane'a Glamis, który Makbet już posiada, dodać z rozkazu monarchy godność thane'a Cawdor. Wrażenie jest tem silniejsze, że Makbet nie wiedział nic o wykryciu zdrady magnata, który ją piastował, i o jego straceniu. Teraz pozostaje jeszcze niespełniona trzecia, najświetniejsza przepowiednia.

Makbet już w tej scenie był zaprzątnięty myślą o niej, a nawet, mówiąc do siebie, wspomniał nieznacznie o morderstwie, które dopomogłoby mu do osiągnięcia obiecanej korony. Podobnie zachowuje się w scenie następnej, gdy król równocześnie zapowiedział mu zaszczyt swych odwiedzin i nadał starszemu ze swych synów

---

[1]) Czyt. *Dʌn'kaen.*

[2]) Czyt. *ϑe(j)n.* Wyraz oznaczał pierwotnie członków drużyny królewskiej, później magnatów, władających dużemi obszarami kraju.

[3]) Czyt. *Kō'də(r).*

księstwo Cumberland,[1]) t. j. zamianował go następcą tronu. Makbet jest niezadowolony i tak monologuje:

Książę Cumberlandu!
To głaz, na którym przewrócić się mogę,
Chyba przekroczę — bo mi grodzi drogę.
Zgaśnijcie, gwiazdy! Niechaj w mrok zapadną
Te czarne myśli, co mną skrycie władną.
Źrenico, zmruż się, by nie widzieć dłoni,
Lecz niech się stanie, od czego wzrok stroni.

Lady Makbet otrzymuje list męża o rozmowie z czarownicami. I u niej obietnica korony kojarzy się odrazu z myślą królobójstwa, a gdy nadbiega posłaniec z wieścią o odwiedzinach króla, ze świadomością, że nadeszła wymarzona sposobność. Lady boi się tylko, aby męża nie powstrzymało od czynu „mleko dobroci", przeważające w jego naturze.

Duncan rzeczywiście przybywa do zamku Makbeta. Odbywa się wspaniała uczta, ale gospodarz rozmyśla samotnie. Jak Otella, obdarzył go Szekspir potężną fantazją poetycką, dzięki której Makbet widzi wszystko we wspaniałych obrazach.

Przerażają go tylko doczesne skutki zbrodni, t. j. zarówno zemsta, jaka mogłaby go spotkać, jak wyrzuty sumienia:

Krwawa nauka, jakiej udzielamy,
Na pierwotnego spada wynalazcę.
Ta nie znająca względów sprawiedliwość
Przybliża puhar, któryśmy zatruli
Do naszych własnych warg.

Dalej przemawia przeciw zbrodni szlachetność Duncana. Jego cnoty byłyby oskarżycielkami mordercy,

A litość, niby nowonarodzone
Nagie niemowlę, unoszone wichrem,
Lub jak niebiański cherub, harcujący
Na niewidzialnych gońcach atmosfery,
Dęłaby wszystkim w oczy okropnością
Takiego czynu, ażby wicher skonał
W powodzi łez.

Wizjonerska piękność tego ustępu natchnęła romantyka Williama Blake,[2]) który swe pomysły utrwalał tak piórem, jak i pendzlem,

[1]) Czyt. *Kvm'be(r)laend'*.
[1]) Czyt. *Ble(j)k*, 1757—1827.

do niewielkiego obrazka, wiszącego obecnie w londyńskiej *Tate Gallery*. U dołu widać lakoniczny podpis: „Makbet, akt I, scena 7“. Miałem sposobność widzieć dwóch Anglików, wzruszających nad tym obrazkiem ramionami i słyszeć ich orzekających po dłuższym namyśle, że czegoś podobnego niema w „Makbecie“.

Przez chwilę zdaje się, że Makbet przezwycięży pokusę:

Ostrogą, co się wbija
W boki zamiaru mego, jest jedynie
Ambicja, która wgórę się wyrywa
I przeskakuje sama siebie, poczem
Na innych spada całem swem brzemieniem.[1])

Lecz nadchodzi Lady i wybucha oburzeniem, gdy mąż jej oświadcza, że zaniechał zamiaru. Następuje dłuższa rozmowa. Makbet wciąż się waha. Wreszcie żona przedstawia mu swój plan morderstwa: Należy spoić dwóch pokojowców króla, sypiających z nim razem, i później oskarżyć ich o zbrodnię. Póki Makbet, człowiek stworzony do czynu, trapił się rozważaniami etycznemi, nie mógł dojść do postanowienia. Przywołany napowrót na grunt namacalnej rzeczywistości, daje się porwać doskonałości planu — i przystaje. Ale to, co go popchnęło do wykonania zbrodni, trudno będzie w praktyce znieść jego nerwom.

Goście rozchodzą się do swych sypialni. Makbet polecił żonie, aby dała mu znak dzwonkiem.[2]) Potrzebuje zewnętrznego bodźca. Jest to świetnie zaobserwowany rys ludzi o słabej woli, często ociągających się z działaniem i walczących z własną chwiejnością przy pomocy postanowienia, że przystąpią do jakiejś niemiłej czy trudnej czynności z uderzeniem pewnej godziny lub po zajściu pewnej okoliczności.

Okropność zamierzonego czynu tak dalece wstrząsnęła całem jestestwem Makbeta, że ma on halucynacje:

Widzęż przed sobą sztylet, rękojeścią
Zwrócony ku mnie? Pójdź, niech w dłoń cię ujmę.

---

[1]) Ambicja przeskakuje siebie samą, t. j. wznosi się wysoko ponad to, co człowiek posiada i do czego ma prawo, a ciężko spada na innych, bo wyrządza im krzywdy.

[2]) Mówi wprawdzie do sługi, aby dał mu znak, gdy napój, który kazał sobie przyrządzić, będzie gotowy. Ale z dalszego zachowania się Makbeta widać, że idzie o hasło do mordu. Rzecz jest między małżonkami umówiona, a Makbet posyła żonie przez sługę słowa, które tylko ona może właściwie zrozumieć.

Nie mam cię w ręce, lecz cię dalej widzę.
Okropna wizjo, czyliż nie podpadasz
Pod czucie, jak pod wzrok? A możeś tylko
Sztyletem myśli i wytworem złudnym
Przytłoczonego przez gorączkę mózgu?
Widzę cię wciąż. Masz kształt tak dostrzegalny,
Jak sztylet, który wydobywam teraz.[1])
Prowadzisz mnie tą drogą, którą szedłem,
Takiegom właśnie użyć miał narzędzia.
Mój wzrok jest więc szaleńcem w porównaniu
Z innemi zmysły, albo wart jest więcej,
Niż one wszystkie razem.[2]) Wciąż cię widzę
A na twej klindze i na rękojeści
Krople krwi, których wprzód nie było wcale.
Nie, nic takiego nie istnieje, tylko
Krwawy mój zamiar stawi przed oczyma
Krwawe obrazy...

Nastrój Lady jest zupełnie inny. Jak mąż dręczy się widzeniami, tak ona czerpie siłę z realnych szczegółów. Cieszy się, że pokojowcy są śmiertelnie pijani, że zostawili drzwi sypialni królewskiej otwarte i że ich krwawe sztylety, któremi czyn zostanie spełniony, będą przeciw nim świadczyły. Gdyby Duncan we śnie nie był jej przypomniał jej własnego ojca, byłaby go sama zabiła. Lęka się nie czynu, ale nieprzewidzianych przeszkód, które mogłyby go udaremnić. Nadchodzi Makbet.

Lady. Mój mężu!
Makbet. Spełniłem czyn. Hałasu nie słyszałaś?
Lady. Nic nie słyszałam prócz kwilenia sowy
I głosu świerszczów. Czyś nie mówił czego?[3])
Makbet. Kiedy?
Lady. Przed chwilą.
Makbet. Gdy schodziłem nadół?
Lady. Tak jest.

---

[1]) Makbet porównywa przywidujący mu się sztylet z prawdziwym.

[2]) O ile sztylet jest halucynacją, wzrok, który go dostrzegł, zasługuje na nazwę szalonego. Ale może są przedmioty, niedostępne żadnemu ze zmysłów prócz wzroku. Ta dziwna myśl maluje podniecenie Makbeta.

[3]) Lady zaprzeczyła, bo wciąż pamięta, że trzeba czuwać nad nerwami męża. Ale jest sama wzburzona, tylko całą siłą woli zmusza się do spokoju. Stąd roztargnienie, w którem przeczy sobie samej. Zapewne Makbet krzyknął, schodząc nadół, przestraszony jakiemś przewidywaniem. Żąda on, aby mu bliżej wyjaśnić pytanie, ale nie da żadnej odpowiedzi. Oboje stracili chwilowo zdolność spokojnego myślenia.

Makbet. Czy słyszysz?
— Kto śpi w następnej izbie?
Lady. Donalbain.[1])
Makbet *(patrząc na swe ręce)*. To smutny widok.
Lady. Smutnym widokiem trapić się — dzieciństwo.
Makbet. Jeden przez sen się roześmiał, drugi krzyknął
„Mord!“ i zbudzili się nawzajem, ja zaś
Stanąłem i słuchałem, lecz zmówili
Pacierz i znów usnęli.
Lady. Wspólny los ich czeka.
Makbet. Jeden zawołał: „Niechaj Bóg nas strzeże!“,
A drugi „Amen“, kiedy mnie ujrzeli
Z temi rękami kata. Ja słyszałem
Ich trwożne krzyki, lecz nie byłem zdolny
Do ich „Niech Bóg nas strzeże!“ dodać „Amen“.
Lady. Nie wgłębiajże się w takie roztrząsania.
Makbet. A jednak „amen“ rzec nie mogłem! Wszakżem
Opieki Boskiej bardzo potrzebował,
„Amen“ zaś przecie w gardle mi uwięzło.
Lady. Nie, o tem wszystkiem tak nie trzeba myśleć,
Bo wpadniem w obłęd.
Makbet. Zda się, głos słyszałem:
„Już ty nie zaśniesz“. Makbet zamordował
Sen, sen niewinny, sen, co rozwikłuje
Splątane nici trosk, tę śmierć codzienną
Życia, tę kąpiel po mozolnej pracy,
Ten balsam dla zbolałych dusz, tę drugą
Potrawę uczty, którą nam natura
Na stole stawia,[2]) która zaś jest głównym
Pokarmem naszym —
Lady. Co to wszystko znaczy?
Makbet. Na cały dom brzmiał krzyk: „Ty już nie zaśniesz.“
Glamis sen zgładził i dlatego Cawdor
Nie będzie spał już, Makbet snu nie zazna.
Lady. I któż tak krzyczał? Dzielny wojowniku,[3])
Ty sam rozluźniasz swoich sił cięciwę,[4])
Puszczając wodze tym szaleńczym myślom.
Idź, przynieś wody, parę kropel zmyje
Z twych rąk ten brud, co przeciw tobie świadczy.
Dlaczegoś stamtąd zabrał te sztylety?

---

[1]) Czyt. *Donalbe(j)n'* — młodszy syn króla.

[2]) Pierwszą jest jawa.

[3]) Słowa te mają naturalnie ironiczne znaczenie.

[4]) Człowiek przedstawiony jest jak łuk — a łuk tylko wtedy jest do użycia, gdy ma cięciwę dobrze naprężoną.

Tam mają leżeć — zanieś je i pomaż
Krwią ręce śpiących.
Makbet. Ja tam już nie pójdę.
Lękam się myśleć o tem, com uczynił,
A patrzeć na to nie śmiem.
Lady. Daj sztylety,
Chwiejny człowieku! Śpiący i umarli
Są obrazkami. Malowany djabeł
Dla uczuć dziecka tylko jest straszydłem.[1])

Warto uważać, jak w tej scenie myśl Makbeta zwraca się wciąż od okropności konkretnych szczegółów ku stronie moralnej czynu. Trwożne okrzyki pijanych przypominają mu, że stał się niezdolnym do modlitwy — jest to ta sama prawda, którą w innej formie i w długi czas po zbrodni wypowiada król w „Hamlecie". Widok zabitej we śnie ofiary napełnia Makbeta lękiem, że on już sam nigdy nie będzie mógł zasnąć. Natomiast Lady, jako kobieta, zdolna jest zawsze do zaprzątnięcia swego umysłu konkretnemi szczegółami. Mąż za nic w świecie nie wróciłby do komnaty Duncana, żona idzie tam chętnie — mechaniczna czynność, jaką ma spełnić, uspokoi jej nerwy. On tymczasem stoi nieruchomo, wpatrzony w swe krwawe ręce.

Czyż wszystkie Neptunowe[2]) oceany
Byłyby zdolne zmyć tę krew z mej dłoni?
Nie, raczej ręka bezmiar wód zakrwawi
I ich zieloność zrobi jedną wielką
Purpury plamą...

Wraca Lady, równocześnie podniecona i uspokojona spełnieniem tego, co trzeba było koniecznie spełnić. Sił jej dodaje również widok męża, przybitego i pozbawionego chwilowo odwagi. I to jest świetnie zaobserwowany rys natury ludzkiej. Miałem sposobność zauważyć go u siebie samego. Od chwili przejścia w górach poważnego niebezpieczeństwa udawałem się na trudniejsze wycieczki zawsze z pewnym lękiem, który jednak stanowił może główny ich urok. Znikał zupełnie tylko wtedy, gdy w towarzystwie był ktoś, kto widocznie bał się więcej ode mnie. Podobne spostrzeżenia robiłem także na wojnie.

---

[1]) Nawet djabła malowanego nie trzeba się obawiać, a tem bardziej Duncana, który jako trup jest tylko obrazkiem, bo nie może ani działać ani mówić.

[2]) Neptun wedle mitoligji rzymskiej był władcą mórz.

Lady. Me ręce teraz są koloru twoich,
Lecz wstydby było mi mieć serce blade,
Jak twoje.
(Słychać pukanie.)
Puka ktoś do południowej bramy.
Chodźmy do siebie i niech trochę wody
Ten czyn z nas zmyje.?[1]) To już kres trudności.
Twój męski hart opuścił cię zupełnie.
(Słychać pukanie.)
Słyszysz? Pukają znów. Weź nocną szatę,
Bo ktoś zawoła nas i wyjdzie najaw,
Żeśmy czuwali. Przestańże się gubić
W tych nędznych myślach.
Makbet. Gdybyż zapomnieć i o sobie samych
I o swym czynie!
(Pukanie.)
Zbudź tem kołataniem
Duncana! Gdybyś zdolny był to sprawić!

Gdy rano zebrali się dworzanie i towarzyszący królowi dostojnicy, Macduff,[2]) thane Fife,[3]) udaje się do sypialni Duncana i wraca z okropną wiadomością o tem, co tam zastał. Makbet wchodzi natychmiast i niby pod wpływem zgrozy zabija pokojowców. Oboje z żoną wprawnie udają rozpacz, Lady mdleje nawet — może zresztą naprawdę. Synowie króla, obawiając się zamachu na własne życie, potajemnie uchodzą z kraju, więc podejrzenie zwraca się przeciw nim, jako przeciw moralnym sprawcom mordu. Makbet, jako najbliższy krewny Duncana, zostaje królem.

Dręczy go jednak myśl, że na tronie zasiądą po nim potomkowie Banka. Każe więc najętym mordercom zgładzić go wraz z synem. Do tego drugiego mordu przystępuje już bez poprzednich wahań i skrupułów, a żonie daje tylko w niejasnych wyrazach do zrozumienia, że w najbliższym czasie zajdzie coś ważnego, a pomyślnego. Chce, aby dzięki nieświadomości była wolna od winy. Pierwszy krok na drodze zbrodni był trudny, teraz łatwo zdobyć się na drugi. Ale sumienie nie śpi i poeta przedstawia jego działanie zgodnie z wyobrażeniami współczesnych, przez wprowadzenie ducha.

W zamku królewskim odbywa się uczta, na którą ma przybyć

---

1 Lady dla uspokojenia męża wyraża się tak, jakby obmycie rąk mogło zatrzeć nietylko zewnętrzny ślad, ale nawet wspomnienie czynu.

2) Czyt. *Mackdof'*.

3) Czyt. *Fajf*.

i Banko. Makbeta odwołuje do drzwi jeden ze zbirów i donosi mu, że zamordowali ojca, ale syn zdołał uciec. Król wraca do gości. Ażeby uniknąć podejrzeń, usiłuje być swobodnym i ostentacyjnie mówi o Banku, ale ilekroć go wymieni, ukazuje się duch zamordowanego. Jest widzialny tylko dla mordercy, mamy więc do czynienia z halucynacją i w dzisiejszych teatrach Makbet na scenie wpatruje się w próżnię.

Makbet. Pod jednym dachem byłby dziś zebrany
Cały narodu kwiat, lecz brak do tego
Naszego Banka drogiej nam osoby.
Oby nam raczej przyszło mu zarzucić
Brak uprzejmości, niżli boleć nad tem,
Że go wypadek jakiś spotkał w drodze.
Ross. Ta nieobecność jego przyrzeczeniu
Przynosi ujmę. Najjaśniejszy panie,
Zrób nam ten zaszczyt i siądź w naszem gronie.
Makbet. Zajęte wszystkie miejsca.
Lennox. Tu jest jedno,
Dla ciebie, panie zachowane.
Makbet. Które?
Lennox. To, dobry panie. Co tak poruszyło
Waszą królewską mość?[1])
Makbet. Kto z was to zrobił?
Lordowie. Co, dobry panie?
Makbet. Nie możesz mi powiedzieć, że to ja,
Więc krwawym włosem nie trzęś, patrząc na mnie.
Ross. Panowie, wstańmy. Król jegomość niezdrów.
Lady. Siedźcie, czcigodni przyjaciele. Panu
Mojemu zdarza się to często, jeszcze
Od lat najmłodszych. Pozostańcie, proszę
Na swoich miejscach. To chwilowy napad —
On w mgnieniu oka będzie zdrów. Zwracając
Uwagę, podrażnicie go i tylko
Choroba będzie przez to trwała dłużej.
Więc jedzcie i nie patrzcie nań.
(Do Makbeta) Czy jesteś
Mężczyzną?
Makbet. Jestem, i odważnym. Przecie
Śmiem patrzeć na to, przed czem drżałby szatan.
Lady. Och, brednie! To twej trwogi przywidzenia,
To twój z powietrza sztylet, który wiódł cię
Ku Duncanowi — wszakże tak mówiłeś?
Och, te miotania się i drżenia, które

---

[1]) Tu Makbet ujrzał ducha na owem pustem miejscu.

Wobec prawdziwej trwogi[1]) są szalbierczem
Naśladowaniem, byłyby na miejscu
Przy bajdzie, którą baba opowiada
Zebranym zimą przy kominku, głosząc,
Że stwierdza ją powaga jej prababki.
Wstydź się! Dlaczego mienisz się na twarzy?
Jeżeli rzecz spełniona,[2]) patrzysz tylko
Na puste krzesło.

Makbet. Spójrz jeno tam! O, widzisz? — Jak powiadasz?[3])
Wszystko mi jedno. Jeżli to możliwe,
Byś ruszał głową, to i przemów także.
Jeżeli już trupiarnie i grobowce
Z powrotem odsyłają pogrzebanych,
To niechaj grzebią nas w żołądkach sępów![4])

Lady. Więc szał zupełnie męstwa cię pozbawił?

Makbet. Widziałam go, jak tutaj stoję[5]).

Lady. Wstydź się!

Makbet. Wszak lano krew już dawniej, przed wiekami,
Nim obyczaje złagodziło prawo,
I potem także popełniano mordy,
Nazbyt okropne dla ludzkiego ucha.
Lecz dawniej, kiedy raz się mózg rozprysnął,
Umierał człowiek i był na tem koniec:
Dziś tacy, chociaż im dwadzieścia ciosów
Śmiertelnych czaszkę potrzaskało, wstają,
I z krzeseł nas spychają. To dziwniejsze,
Niżli morderstwo.

Lady.[6]) Mój czcigodny panie,
Szlachetni nasi przyjaciele pragną
Twej obecności.

Makbet. Zapomniałem o tem.
— Czcigodni przyjaciele, nie sarkajcie.
Cierpię na dziwną słabość i uwagi
Nie zwraca na nią ten, kto zna mnie dobrze.
Usiądę.[7]) Wina lejcie mi, a pełno!

---

[1]) Prawdziwej, t. j. takiej, która pochodzi ze słusznej przyczyny. Trwoga, pozbawiona takiej przyczyny, jest tylko „naśladowaniem".

[2]) Jeżeli Banka zamordowano.

[3]) Tu Makbet zwraca się do ducha.

[4]) Abyśmy mieli spokój i nie wędrowali jako duchy. — Miejsce to ma prawdopodobnie inne znaczenie, związane z dziwacznemi pojęciami czasów Elżbiety o historji naturalnej. Ale wolałem pojąć je prościej.

[5]) A więc Makbet nie widzi już ducha.

[6]) Poprzednia rozmowa odbywała się gdzieś na boku, w pewnem oddaleniu od gości. Wiemy, że Makbet nie siedzi. Teraz Lady zwraca się do wszystkich.

[7]) Makbet zajmuje miejsce przy stole.

Piję za zdrowie wszystkich tu obecnych
I kochanego przyjaciela Banka,
Nieobecnego. Gdybyż był tu z nami![1])
Niech żyje on i wszyscy. Niechaj każdy
Pije każdego zdrowie!
Lordowie. Cześć! Niech żyją!
Makbet. Precz z moich oczu! Niech cię ziemia skryje!
Bez szpiku kości twe, twa krew zakrzepła,
Nie widzą ślepia, które tak wytrzeszczasz.
Lady. Panowie, miejcie to za rzecz zwyczajną
I za nic więcej. Tak, lecz uczty szkoda.
Makbet. Odważę się na wszystko, na co mąż się waży.
Zbliż się, przybrawszy postać kosmatego
Niedźwiedzia z puszcz rosyjskich, nosorożca
W skórze, jak pancerz, albo hirkańskiego[2])
Tygrysa. Przybądź w jakimkolwiek kształcie,
Byle nie w tym, a me żelazne nerwy
Nie zadrżą nawet. Albo wróć do życia,
Weź miecz i ośmiel mi się stawić czoło
W pustynnem miejscu.[3]) Jeśli się zatrzęsę,
Nazwij mnie lalką. Precz, okropny cieniu,
Precz, urojenie! — Ha, tak, kiedy odszedł,
Znów jestem mężem.
(Do gości:) Siedźcie, siedźcie, proszę.

Lecz przerażone towarzystwo rozchodzi się. Wtedy Makbet wypowiada słowa, będące kluczem do całego procesu duchowego, jaki przechodzi w ciągu dramatu:

To łaknie krwi. Krew żąda krwi, jak mówią.

Jedna zbrodnia rodzi drugą. Zamordowanie Banka miało cel, wnet jednak zacznie Makbet popełniać bezcelowe okrucieństwa, aby się zagłuszyć. Ponieważ Macduff nie przybył na jego wezwanie, myśli o jego zgładzeniu. Przedtem jednak udaje się do czarownic, aby dowiedzieć się czegoś o swej przyszłości.

Wiedźmy są przygotowane na przyjęcie gościa. Na środku po-

---

[1]) Jakkolwiek Szekspir (inaczej, niż w „Hamlecie“) traktuje tu ducha jako halucynację, stosuje się do rozpowszechnionych za swoich czasów wierzeń. Duch zjawia się, ilekroć Makbet wspomina o Banku, a znika, gdy ten mu każe zniknąć. „Zgiń, przepadnij!“ — wołano do upiorów.

[2]) Hirkanją nazywali starożytni kraj nad morzem Kaspijskiem i uważali go za pełny drapieżnych zwierząt.

[3]) Gdzieby nikt nie przeszkadzał walce i nie pomagał żadnemu z walczących.

nurej jaskini stoi kocieł, w którym gotują skrzętnie dobrane obrzydliwości. Na wezwanie Makbeta oświadczają gotowość usłużenia mu swą sztuką — i nad kotłem ukazują się dziwne zjawiska, które przemawiają do króla, nie czekając jego pytań. Dwie z przepowiedni mają go utwierdzić w ufności we własne szczęście, gdyż przedstawiają jego pokonanie jako pozorną niemożliwość. Dwie drugie są mniej pomyślne. Jedna każe lękać się Macduffa, dalszą stanowi widok długiego pochodu królów. Ostatni trzyma zwierciadło, w którem odbijają się postaci idących przed nim, mnożące się tym sposobem w nieskończoność. Wedle słów przerażonego Makbeta widać w ich rękach „podwójne jabłka i potrójne berła". Jest to aluzja do połączenia za pierwszego ze Stuartów Anglji, Szkocji i Irlandji (1603).

W tej scenie czarów Szekspir szedł za wyobrażeniami współczesnemi. Naśladując go w „Przygotowaniu" „Kordjana", Słowacki wprowadził żywioł satyry politycznej.

Po wyjściu z jaskini Makbet otrzymuje wiadomość, że Macduff uszedł do Anglji, gdzie na dworze Edwarda Wyznawcy znalazł schronienie Malcolm, starszy syn Duncana. Król każe natychmiast swym zbirom napaść na zamek zbiega i wyciąć w pień całą jego rodzinę. Nierozsądna ta zbrodnia ściągnie na okrutnika bezwzględną nienawiść Macduffa. Widać, że Makbet stracił już równowagę umysłową i jasność sądu. Jest „dojrzały do strząśnięcia", jak owoc późną jesienią. I rzeczywiście, gotuje się przeciw niemu wyprawa dziesięciu tysięcy Anglików pod wodzą Malcolma i Macduffa.

Od początku dramatu znaliśmy Lady Makbet jako zatwardziałą zbrodniarkę, tłumiącą wyrzuty sumienia, nie podlegającą żadnym widzeniom i biegłą w udawaniu. Teraz i ona zaczyna się zdradzać, ale — co jest rzeczą charakterystyczną dla jej żelaznej woli — jedynie we śnie. Zostaje lunatyczką.[1])

Doktor. Przez dwie noce czuwałem z wami, ale nie mogłem doczekać się stwierdzenia tego, coście mi opowiadali. Kiedy chodziła po nocy po raz ostatni?

Dama dworu. Już po wyjściu najjaśniejszego pana w pole widziałam, jak wstawała z łoża, zarzucała nocną szatę, otwierała skrytkę, dobywała papieru, składała go, pisała na nim, czytała to, kładła pieczęć i potem wracała do łoża. A przecież przez cały czas była w twardym śnie.

Doktor. Wielkie to zaburzenie organizmu, jeżeli ktoś równocześnie korzysta z dobrodziejstwa snu i działa, jak na jawie. A w tym śnie niespokojnym —

1) W dawnych czasach lunatyzm uważano za jedną z odmian obłędu, a w języku angielskim wyraz *lunatic* dziś jeszcze oznacza obłąkanego.

nie mówiąc o chodzeniu i innych czynnościach — czyście słyszeli z jej ust cokolwiek?

Dama. Coś takiego, czego nigdy nie powtórzę.

Doktor. Mnie możecie i bardzo się godzi.

Dama. Ani waćpanu, ani też nikomu innemu. Nie mam świadka, któryby potwierdził, że mówię prawdę.

(Wchodzi Lady Makbet ze świecą.)

Patrzcie, oto nadchodzi! Tak właśnie czyni zawsze — i jako żywo, śpi przytem twardo. Uważajcie na nią dobrze. Stańcie blisko.

Doktor. Skąd wzięła tę świecę?

Dama. Ależ stała koło niej. Ma zawsze koło siebie światło. Tak nakazała.[1])

Doktor. Widzicie, oczy ma otwarte.

Dama. Tak, ale władza ich nie działa.

Doktor. Cóż to ona teraz robi? Patrzcie, jak trze ręce.

Dama. To jej zwyczaj jakgdyby myć sobie ręce. Widziałam już, jak czyniła to bez przerwy przez kwadrans.

Lady.[2]) Jeszcze tu jest plama.

Doktor. Słuchajcie, mówi. Będę zapisywał, co z jej ust wyjdzie, aby to sobie tem lepiej utrwalić w pamięci.

Lady. Precz, przeklęta plamo! Precz, powiadam. — Raz dwa — no, już czas to wykonać. — Piekło jest ciemne. — Wstydź się, panie, wstydź! Być żołnierzem i bać się! Czegoż mamy się lękać, że ktoś się o tem dowie, skoro jesteśmy zbyt potężni, aby można było od nas żądać porachunku? — A przecież ktoby był pomyślał, że ten staruszek będzie miał tyle krwi w sobie!

Doktor. Uważacie to?

Lady. Thane Fife miał żonę; gdzie ona teraz? — Jakto, czyż te ręce nigdy nie będą czyste? — Dość tego, dość tego, panie. Psujesz wszystko tem miotaniem się.

Tu widocznie dama chce odejść, bojąc się, że za dużo usłyszała.

Doktor. Słuchajcie dalej, słuchajcie. Już dowiedzieliście się tego, czego nie powinniście byli wiedzieć.

Dama. To ona mówiła o czemś, czego nie powinna była mówić — tego jestem pewna. Niebo jedno wie, co za rzeczy są jej wiadome.

Lady. Tu jeszcze pozostał zapach krwi. Wszystkie wonności Arabji nie nadadzą zapachu tej małej ręce. Och, och, och!

Doktor. Cóż za westchnienie! Jakieś ciężkie brzemię przytłacza jej serce.

Dama. Nie chciałabym mieć w piersi takiego serca wzamian za cały majestat reszty ciała.

---

[1]) Widać, że Lady bała się ciemności.

[2]) Lady mówi głośnym szeptem. Scena ta była szczytem sztuki Heleny Modrzejewskiej, największej artystki polskiej, która swemi szekspirowskiemi rolami wywołała niesłychany entuzjazm całej Ameryki. Widziałem ją jako Lady Makbet w r. 1902, gdy miała lat sześćdziesiąt kilka. Głos już niezawsze jej dopisywał, ale szept mroził poprostu krew w żyłach.

D o k t o r. No, no, no —

D a m a. Tak mi Boże dopomóż.

D o k t o r. Ta choroba przerasta moje doświadczenie. A jednak znałem lunatyków, którzy świątobliwie poumierali we własnych łóżkach.

L a d y. Obmyj sobie ręce. Włóż nocną szatę. Nie wyglądaj tak blado. — Powtarzam ci, że Banko pochowany. Nie potrafi wstać z grobu.

D o k t o r. A więc nawet to?[1])

L a d y. Do łóżka, do łóżka, do łóżka! Pukają do bramy. Chodź, chodź, chodź, chodź. Daj mi rękę. Co się stało, nie może się odstać. Do łóżka, do łóżka, do łóżka! *(Wychodzi.)*

D o k t o r. Czy pójdzie teraz do łóżka?

D a m a. Prosto.

Lady wkrótce umiera — może śmiercią samobójczą, gdyż nie dowiadujemy się o przyczynie. Zdaje się jednak, że zabija ją tajemnicza choroba razem z cierpieniami moralnemi. Makbet przyjmuje wiadomość spokojnie. Zobojętniał na wszystko. Radby tylko, aby żona była na niego zaczekała lub on równocześnie z nią skończył.

M a k b e t. Co to za krzyki?
S e y t o n.[2]) Panie mój, królowa
Umarła.
M a k b e t. Mogła była umrzeć później.
Był jeszcze czas na taką wieść. Och, jutro,
Jutro i jutro pełzającym krokiem
Idą za sobą po ostatni kraniec
Znanego ludziom bytu. Każde wczoraj
Świeciło głupcom w drodze ku zgonowi
I ku mogilnym prochom. Gaśnij, świeco,
Która wypalasz się tak prędko! Życie
To tylko cień chodzący, aktorzyna
Mizerny, który puszy się i ciska
Po scenie przez godzinę, — gdy ta minie
Już nic nie słychać o nim. To opowieść
Idjoty, pełna szału i hałasu,
A nie znacząca nic.

Tron nie przyniósł Makbetowi szczęścia. Cieszy on się, że zgiełk wojny pozwoli mu choć chwilowo nie myśleć.

Wstrząśnienie to mnie rozweseli albo
Wysadzi z siodła. Dość już długo żyłem.
Życie me zwiędło i jak liść pożółkło;
Na rzeczy, coby towarzyszyć winny

[1]) A więc i morderstwo Banka było dziełem Makbeta i jego żony.

[2]) Czyt. *Sı'tən.*

Sędziwym latom, na cześć i na miłość,
Na posłuszeństwo i przyjaciół tłumy
Nie mogę liczyć. Zato mam przekleństwa,
Niegłośne, lecz gorące, i czci słowa,
Którychby biedne serce jak najchętniej
Wyparło się, lecz nie śmie...

Pozornie niemożliwe rzeczy, które czarownice określiły jako warunki zguby Makbeta, spełniają się. On sam „zaczyna dość mieć blasku słońca". Opuszcza swój warowny zamek i stacza bitwę. Ginie z ręki Macduffa, a tron dostaje się prawemu dziedzicowi.

Ostatnie sceny „Makbeta" mają myśl moralną bardzo prostą i niejednokrotnie już wypowiadaną, nigdzie jednak nie ujętą w tak wspaniałą formę. Ludzie rwą się ku temu, co im wydaje się szczęściem. Nie oglądają się na prawa moralne, na krew i na łzy. Dopiero po osiągnięciu upragnionego celu spostrzegają, że nie było o co walczyć i dla czego popełniać zbrodni. Zewnętrzny blask i władza nie wrócą spokoju ducha. Prawdziwą katastrofą, jaka spotyka Makbeta, jest zgorzknienie i obojętność na wszystko, do jakiej dochodzi. Dalsze życie byłoby dla niego sroższą karą, niż jest śmierć na polu bitwy. To raczej coś jakby ułaskawienie dla więźnia. Zresztą jest to ze strony poety kompromis z regułami tragedji.

Olbrzymia popularność „Makbeta" odbiła się silnie na literaturze polskiej. Rzecz charakterystyczna, że posiadamy jego przekład przez zdeklarowanego pseudoklasyka, Antoniego Edwarda Koźmiana, o tonie zupełnie podobnym np. do tyrad „Barbary Radziwiłłówny".

Słowacki uważał „Balladynę" za naśladowanie „Króla Leara". Tymczasem wpływ „Makbeta" jest w niej o wiele silniejszy. Pomijając takie sytuacje, jak zamordowanie Grabca, zwróćmy uwagę na charakter bohaterki i na jej pochód od jednej zbrodni do drugiej. Tylko zakończenie ujmuje inaczej nieco problem upadku moralnego. Balladyna daleka jest od przygnębienia Makbeta. Osiągnąwszy koronę, chciałaby przekreślić przeszłość i rządzić sprawiedliwie. Lecz przeszłość jest nie do przekreślenia i zmusza ją do dalszych złych czynów, wreszcie do wydania trzykrotnego wyroku śmierci na własną osobę. Makbet, jak widzieliśmy, nie miał myśli o poprawie, gdyż zbrodnie zabiły w nim wszelkie szlachetniejsze pierwiastki. Różnica jest w sposobie myślenia wieków, w których obaj poeci tworzyli. Dla człowieka renesansu korona była najwyższym osiągalnym celem, celem samym w sobie. Człowiek XIX wieku łączył z pojęciem władzy myśl

o uszczęśliwieniu tych, którzy władzy podlegają, i dwie te rzeczy były dla niego nierozdzielne. Słowacki, którego zwyczajem było rozwijać z pełną świadomością i przekształcać po gruntownem przemyśleniu zapożyczone motywy, usiłował pogłębić problem królewskości. Ale psychologja jego bohaterki nie czyni wrażenia czegoś tak absolutnie prawdziwego, tak zgodnego z naturą. Szekspir jest równocześnie prostszy i wierniejszy rzeczywistości.

KONIEC DZIEŁO CHWALI.[1])

W tym samym czasie, który wydał cykl wielkich tragedyj, powstały trzy sztuki, zaliczane do komedyj, ale niezupełnie odpowiadające temu pojęciu. Ściśle zasługuje na nazwę jedynie najwcześniejsza zapewne, zatytułowana „Koniec dzieło chwali". Osnuta jest na noweli z „Dekameronu" Boccaccia i dzieli jej błędy.

Bohater, Bertram hr. Roussillon[2]) popełnia cały szereg nieszlachetnych postępków. Kocha go kobieta, tysiąc razy od niego więcej warta, lecz niskiego pochodzenia. Helena jest córką sławnego lekarza i dzięki zachowanej recepcie ojcowskiej ratuje życie królowi Francji. W nagrodę żąda, aby wolno jej było wybrać sobie męża, — i Bertram jest zmuszony ją poślubić. Lecz czuje się poniżonym i, ulegając podszeptom swego nikczemnego dworzanina, porzuca ją natychmiast, uciekając do Włoch na wojnę. Wytrwała Helena dąży w jego ślady i przy pomocy podstępu doprowadza do tego, że Bertram — po spełnieniu się postawionych przez niego napozór niemożliwych warunków — uznaje ją za małżonkę. Osiąga więc cel życzeń, ale Bertram nie jest jej wart, owszem, oczekiwalibyśmy, że zostanie ukarany za swą przykrą dumę, brak serca i fałszywość. Zresztą rzecz wątpliwa, czy Helenę czeka dużo szczęścia przy boku takiego męża.

Nieco płaskiej komiki dostarcza postać towarzysza Bertrama. Parolles[3]) przechwala się męstwem i przedsiębierze samotnie wyprawę na odzyskanie bębna, straconego w bitwie. Ma zamiar po jakimś czasie wrócić z próżnemi rękami wprawdzie, ale z przygotowanem opowiadaniem o niebezpieczeństwach, jakie przebył, i bohaterskich czynach, jakich dokonał. Lecz pada ofiarą złośliwego figla.

---

[1]) Polscy tłumacze używają zbyt dosłownego tytułu „Wszystko dobre, co się dobrze kończy".

[2]) Czyt. *Rusija'*.

[3]) Czyt. *Parol'*.

Towarzysze broni urządzają na niego zasadzkę zaraz za obozem, chwytają go, zawiązują mu oczy i, udając nieprzyjaciół, przesłuchują go jako jeńca. Parolles nietylko okazuje się tchórzem ostatniego rzędu i objawia gotowość do zdrady, ale też obmawia bezczelnie Bertrama i obecnych. Scena jest komiczna, nie wytrzymuje jednak porównania z dawniejszemi pomysłami humorystycznnemi Szekspira, a sam Parolles nie umył się nawet do Pistola — nie mówiąc już o Falstaffie.

Wogóle cała sztuka wygląda na pisaną ze względu na potrzebę teatru, a nie z wewnętrznej potrzeby i dla własnego zadowolenia autora. Genjuszem Szekspira nacechowane są zaledwie pewne postaci podrzędne i pewna ilość ustępów. Do wad komedji przyczyniła się może niejednolitość genezy, bo część tekstu musiała powstać wcześniej, część później. Widać to wyraźnie ze stylu i wiersza.

WET ZA WET[1])

jest raczej dramatem, niż komedją. I tu szczęśliwemu zakończeniu brak dostatecznego uzasadnienia. Humoru brak zupełnie, temat jest przykry, sceny komiczne rażą nieprzyzwoitością. Źródłem była nieudolna, rozwlekła sztuka Jerzego Whetstone,[2]) oparta na włoskiej noweli. Szekspir poczynił w treści szczęśliwe zmiany i w niektórych ustępach wzniósł się bardzo wysoko, ale całości nie zdołał zrobić pociągającą.

TROILUS I KRESSYDA

figuruje często między tragedjami Szekspira, między któremi umieścili sztukę wydawcy *folio* z r. 1623, zmieniwszy pierwotny zamiar. Mieści ona sprzeczne żywioły. Odznacza się bogactwem charakterystyki i głębokością myśli, ale brak jej jednolitej akcji, zawiera też wiele scen słabych. Dla krytyków stanowi zagadkę i dotąd nie udało się określić, jaka jest myśl i poco Szekspir stworzył tę nielitościwą parodję Homera i średniowiecznych poematów o wojnie trojańskiej.

Źródłem była bowiem poczęści „Iljada“, której kilka pieśni wydał był w r. 1598 Jerzy Chapman,[3]) poczęści Chaucera „Troilus

---

[1]) Dosłownie „Miarka za miarkę“.

[2]) Czyt. *Ůeťsłən*

[3]) Czyt. *Czaěp’maen.*

i Kressyda", a zapewne i inny utwór, nie o wiele późniejszy, powtarzający swobodnie dzieje walk pod Troją. Chaucer traktował miłość Troilusa do zmiennej Kressydy z dobrodusznym humorem. Szekspir zgodnie ze swym ówczesnym nastrojem zmienił koloryt, czyniąc i tytułową parę i inne postaci zgruntu politowania godnemi i ośmieszając bohaterów Homera. Achilles jest u niego nieznośnym samochwałem, a Hektora zabija nie w równej walce, ale przy pomocy swych żołnierzy, i to zaskoczywszy go napół rozbrojonego. Ajaksa znów przedstawia Szekspir jako głupkowatego siłacza — i t. p. Nieco lepiej wychodzi obóz trojański, ale i tu nie brak ironji ze strony poety. Jesteśmy świadkami narady u Priama, przypominającej nieco „Odprawę posłów greckich" Kochanowskiego. — Porwanie Heleny przedstawione jest jako czyn nikczemny, dobro państwa przemawia za jej wydaniem, a Kassandra przepowiada upadek Troi. Parys wygłasza mowę, pełną wykrętnych argumentów. Zapalczywy Troilus jest również za dalszą wojną. Hektor, najdzielniejszy z obrońców miasta, zbija ich wywody i stwierdza, że sprawa jest zła, ale potem najniespodziewaniej oświadcza się sam za zatrzymaniem Heleny, ponieważ wydać ją znaczyłoby tyle, co upokorzyć się wobec Greków. Więc krew będzie lała się dalej, zginie Hektor, a ostatecznie — czego już dramat nie przedstawia — przestanie istnieć Troja...

W grupie greckiej są dwie osoby, nie biorące mniej więcej udziału w akcji, natomiast towarzyszące jej swemi uwagami. Tersytes miesza z błotem wszystko i wszystkich. Rzadko można mu odmówić słuszności — i niektórzy krytycy osądzili, że przez usta jego przemawia sam poeta. Prawda, że sąd jego o ludziach i życiu był w tym czasie rzeczywiście zaprawny goryczą. Dostatecznym dowodem są wielkie tragedje. Lecz Tersytes lubuje się w brudzie, cieszy się nikczemnością świata, a sam jest nikczemnikiem i tchórzem. Stanowisko poety nie może być identyczne ze stanowiskiem tego „zakalcowatego placka natury". Natomiast mądrość życiowa, którą rozbrzmiewają długie mowy Ulissesa, również nie sądzącego ani z pozorów, ani zbyt różowo, reprezentuje niewątpliwie poglądy autora, otrząsającego się, acz powoli, z ponurego pesymizmu swej trzeciej epoki. Trudno wyobrazić sobie, aby te dwie postaci powstały równocześnie. Nieskładna całość „Troilusa i Kressydy" usprawiedliwia przypuszczenie dwóch redakcyj. Druga przypadałaby pod koniec tej epoki. Nadto są w ostatnim

akcie słabe ustępy, które wyglądają na obcy dodatek. A może napisał je sam Szekspir kiedyś z początkiem swej twórczości i tu zużytkował?

ANTONJUSZ I KLEOPATRA.

Jak rozpoczyna trzecią epokę dramat z historji rzymskiej, tak dwa dramaty rzymskie stoją u jej kresu. Do odtwarzania posągowych postaci, wsławionych przez dzieje i tylokrotnie opiewanych w literaturze, trzeba było równowagi duchowej, jakiej Szekspir nie posiadał, gdy po skończeniu „Juljusza Cezara" brał się do „Hamleta". Musiał to czuć — i dobrze zrobił, że odłożył na później dzieje Antonjusza, aby przystąpić do nich aż po kilku latach, kiedy złagodniał nieco ponury nastrój, który zabarwił wielkie tragedje. Nie znaczy to, że Szekspir wrócił do beztroskiej wesołości poprzedniej epoki. Dalej spogląda na życie okiem krytycznem i nie ufa jego zwodniczym blaskom. Lecz widać, że odzyskał zdolność spokojnego mówienia o wszystkiem i spokojnego przedstawiania wszystkiego.

Teraz zwraca się znów po temat do ukochanego Plutarcha, aby nawiązać prawie tam, gdzie urwał. Akcja „Antonjusza i Kleopatry" nie rozpoczyna się wprawdzie bezpośrednio po bitwie pod Filippi, kończącej „Juljusza Cezara", ale w kilka tylko lat później i wśród sytuacji, przez nią wytworzonej. Olbrzymie państwo rzymskie, t. j. prawie cały świat znany w owym czasie, jest pod władzą triumwirów, którzy pokonali Brutusa i Kasjusza.

Myśl tej tragedji najlepiej ujął Goethe w słowach: Użycie i czyn nie są do pogodzenia. Już w „Cezarze" poznaliśmy Antonjusza nietylko jako bezwzględnego i obłudnego polityka oraz dzielnego wodza, ale też jako człowieka, oddanego uciechom zmysłowym. Tu widzimy go na dworze królowej egipskiej, dla której zapomniał o obowiązkach „jednego z trzech filarów świata". Cezar (t. j. późniejszy August) zarządza Rzymem i zachodniemi prowincjami wspólnie z Lepidusem, lecz ten jest w gruncie rzeczy podrzędną figurą. Musi więc wkrótce przyjść do położenia, które cyniczny przyjaciel i stronnik Antonjusza określi, jak następuje:

Więc teraz, świecie, dwie masz tylko szczęki.
Wrzuć między nie swój cały zapas strawy,
A jeszcze będą żuły się wzajemnie.

Wybuchają najrozmaitsze zamieszki, ale Antonjusz nie może otrząść się z gnuśności. Przypomina zaniedbującego wykłady akademika, który nie lubi nawet przechodzić koło uniwersytetu, bo sam jego widok jest wyrzutem sumienia. Antonjusz nie chce wprost mówić z posłańcami z zachodu. Zresztą i obdarzona niezdrowym, potężnym urokiem Kleopatra bacznie czuwa nad tem, aby nie przyszła mu „jakaś myśl rzymska".

Lecz nadchodzi groźna chwila, w której triumwir wyzwala się raz jeszcze z pod wpływu czarodziejki i wyrusza do Europy. Jeden z przyjaciół Cezara stawia propozycję, aby zachwianą zgodę między mocarzami utwierdzić na nowo małżeństwem Antonjusza z siostrą Cezara, Oktawją — i Antonjusz przyjmuje jej rękę, chociaż ma zamiar powrócić do Kleopatry. Osłabiona długą bezczynnością wola nie może zdobyć się na usłuchanie rozsądku, który mówi, że wojna z Cezarem o posiadanie świata jest rzeczą nieuchronną. Mimo tego, że Antonjusz ma w danej chwili przewagę, odwleka starcie. Postępek jego jest obłudny i zdradziecki. Lecz nie lepiej postępuje i Cezar, gdyż poświęca szczęście cnotliwej siostry swemu politycznemu interesowi, choć wie naprzód, że ją Antonjusz porzuci. Wogóle jesteśmy wśród świata, pełnego fałszu. Żadna z obu stron nie może rościć sobie pretensji do naszej sympatji. Natomiast już teraz możemy przewidzieć, kto zwycięży w przyszłej walce — ten, dla którego żądza władzy jest jedyną namiętnością, t. j. Cezar.

Ogólny niski poziom moralny maluje się świetnie w scenie na pokładzie galery Sekstusa Pompejusza, który zawładnął był Sycylją i, zbudowawszy potężną flotę, zagrażał Rzymowi, lecz również nie odważył się na stanowczą rozprawę i zawarł z triumwirami układ. Panowie świata „oblewają" tę słomianą zgodę. Wszyscy już dużo wypili i Lepidus ledwie trzyma się na nogach, a Antonjusz pokpiwa z niego ku uciesze reszty towarzystwa, udzielając mu informacyj o Egipcie.

Lepidus. Co to jest takiego ten krokodyl?

Antonjusz. Wygląda, jak krokodyl; szerokość ma taką, jak jest szeroki; wysokość dokładnie taką, jak jest wysoki; porusza się o własnych siłach; żyje tem, co jada; a gdy mu braknie sił do życia, dusza jego rozpoczyna wędrówkę.[1])

Lepidus. Jakiego jest koloru?

Antonjusz. Także swego własnego.

---

[1]) Wedle greckiego filozofa Pitagorasa i jego uczniów dusze ludzkie mieszkały czasem w zwierzętach i przechodziły różne wcielenia.

Lepidus. To bardzo dziwny gad.
Antonjusz. Właśnie. A łzy ma mokre.[1])
Cezar. Czy go ten opis zadowoli?
Antonjusz. Razem z puharem, który mu podaje Pompejusz.

Lecz do Pompejusza podchodzi jeden z jego wodzów, sławny rozbójnik morski Menas i odwołuje go na bok.

Menas. Chcesz władać całym światem?
Pompejusz.. Co powiadasz?
Menas. Czy całym światem władać chcesz? — powtarzam.
Pompejusz. Jak to się może stać?
Menas. Ty zgódź się tylko,
A choć uważasz mnie za ubogiego,
Ja dam ci cały świat.
Pompejusz. Tyś zdrowo wypił.
Menas. Nie, Pompejuszu, strzegłem się kielicha.
Tyś ziemski Jowisz, jeśli śmiesz nim zostać.
To, co okala morski nurt, co niebo
Otacza, twojem jest, jeżeli zechcesz.
Pompejusz. Więc wskaż mi sposób.
Menas. Trzej współzawodnicy,
Trzej władcy świata są na twym okręcie.
Każ mi kotwicę odciąć, gdy odbijem
Od brzegu, nożem po ich gardłach — wszystko
Zostanie twą własnością.
Pompejusz. Ach, zaprawdę,
Trzeba to było zrobić, nic nie mówiąc.
Z mej strony to łotrostwo, z twojej strony
Usługa znamienita. Musisz wiedzieć,
Że to nie korzyść moją czcią kieruje,
Lecz cześć ma sama sobą. Żałuj tego,
Że język zdradził twe zamiary. Gdybym
Ich naprzód nie był poznał, byłbym potem
Pochwalił; teraz muszę je potępić.
Daj temu spokój i pij dalej.
Menas *(na stronie)*. Za to
Opuszczam twoje zachodzące szczęście.
Kto czegoś szuka, ale wziąć się wzbrania,
Gdy dają, — nigdy tego już nie znajdzie.
Pompejusz. Do Lepidusa piję.[2])

---

[1]) Wierzono, że krokodyl płacze, gdy pożera swą ofiarę. Stąd przysłowiowe łzy krokodyle.

[2]) Szekspir najwidoczniej nie wiedział, że starożytni ucztowali, napół leżąc. Natomiast każe im przypijać do siebie, jak robiono za jego czasów.

Antonjusz. Pompejuszu,
Niech go na ląd zaniosą. Ja za niego
Ten puhar spełnię.
Enobarbus. Menas, w twoje ręce.
Menas. Twe zdrowie, Enobarbie.
Pompejusz. Nalewajcie,
Aż puhar zniknie w winie.
Enobarbus *(wskazując dworzanina, który wynosi Lepidusa).*
Patrz, Menasie,
To siłacz!
Menas. Czemu?
Enobarbus. Co, nie widzisz? Trzecią
Część świata dźwiga.
Menas. A więc jest pijana
Trzecia część świata. Szkoda, że nie cały
I wkółko się nie kręci.
Enobarbus. Więc okaż dobre chęci.
Menas. Dalejże!
Pompejusz. To jeszcze nie to samo, co biesiada
Aleksandryjska.[1])
Antonjusz. Nie tak wiele brak już. —
Od ucha grajcie! — Zdrowie twe, Cezarze!
Cezar. Obeszłoby się. Praca to nielada
Zaprószać sobie głowę, aby przez to
Mój mózg się mącił.
Antonjusz. Bądźże dzieckiem czasu!
Cezar. Już lepiej władcą jego, odpowiadam.
Przez całe cztery dnibym wolał pościć,
Niż tyle wypić w jednym.
Enobarbus.[2]) Hej, mój walny
Imperatorze,[3]) czy nie zatańczymy
Egipskich bakchanalij[4]) i na chwałę
Napoju hymnu nie zanucim?
Pompejusz. Dobrze!
Do dzieła, dzielny mój wojaku!
Antonjusz. Chodźcie,
Trzymajmy się za ręce,
Aż zmysły nasze winny sok zwycięsko
Zanurzy w słodkiej Lecie.[5])

---

[1]) T. j. jedna ze sławnych biesiad, urządzanych na dworze Kleopatry.

[2]) Do Antonjusza.

[3]) Imperatorem okrzykiwało wodza zwycięskie wojsko.

[4]) Taniec na cześć Bakchusa, boga napoju.

[5]) Wedle mitologji greckiej rzeka w podziemiu, siedzibie zmarłych. Fale jej dawały zapomnienie.

Enobarbus. Dajcie ręce! —
Szturmujcie nam do uszu hałaśliwą
Muzyką! Ja tymczasem was ustawię,
A potem chłopak nam zaśpiewa. Każdy
Ostatnie słowa ma tak głośno za nim
Powtórzyć, jak je z głębi płuc potrafi
Wyrzucić.
(Muzyka gra. Enobarbus ustawia ich, łącząc ręce.)
Pieśń.[1])
Zjaw się, przybądź szybkim krokiem,
Pulchny Bakchu z mglistem okiem,
Boże winnych gron! W twym płynie
Każda z naszych trosk niech zginie!
Niech twój liść nam wieńczy czoła,
A gdy pije brać wesoła,
Zawiruje świat dokoła!
Chór. Zawiruje świat dokoła!
Cezar. I czegoż chcecie więcej? Pompejuszu,
Dobra noc! Daruj mi, kochany bracie,
Poważne sprawy nasze poglądają
Z pochmurnem czołem na tę lekkomyślność.
Żegnajmy się!

Jak wspaniale w tej scenie rysują się charaktery osób! Warto zauważyć, że Antonjusz nie myśli o niczem innem prócz zabawy. Dla niego reszta jest rzeczą podrzędną, władza nad światem głównie dlatego mu się uśmiecha, że daje mu możność użycia. Natomiast Cezar ani na chwilę nie traci panowania nad sobą. Z jego strony udział w uczcie jest tylko ustępstwem i aktem politycznym. Moralność Pompejusza jest czysto powierzchowna. Radby zbierać owoce zbrodni, ale chce, aby ją kto inny popełnił. I on pod koniec jest pijany, ale zapowiada, że na brzegu spróbuje się z Antonjuszem, kto ma mocniejszą głowę. Enobarbus to człowiek z egipskiej szkoły swego wodza. Gdy bawi się, to całem sercem. Natomiast Menas bierze się do picia dopiero, gdy jego zbrodniczy plan został odrzucony. Upije się, wyśpi, a potem — jak wiemy z historji, choć nie z dramatu — zdradzi Pompejusza.

Doskonale widać z tej sceny, że Szekspir, choć nie o wiele poprawiło się jego wyobrażenie o naturze ludzkiej, odzyskał zdolność bawienia się jej słabościami.

---

[1]) Podczas pieśni wszyscy tańczą. Z jej tekstu widać, że mają czoła uwieńczone winnemi liśćmi.

Antonjusz rzeczywiście porzuca wkrótce biedną Oktawję, wraca do Egiptu i wspólnie z Kleopatrą rozpoczyna zbrojenia. Lecz królowa wnosi w dziedzinę polityki i wojny nerwowość oraz kaprysy rozpieszczonej kobiety. Tymczasem Cezar, pozbywszy się mniej groźnych współzawodników, Pompejusza i Lepida, czuje się już dość potężnym do rozprawy z groźniejszym.

Podstawę sił Antonjusza stanowią bitne legjony, wypróbowane w licznych bojach i ślepo mu oddane. Lecz Kleopatra pragnie stoczyć walną bitwę na morzu. Próżno stary żołnierz przystępuje do triumwira i mówi mu z wojskową otwartością:

Na morzu nie walcz, cny imperatorze,
Zbutwiałym deskom nie wierz. Czy nie ufasz
Mieczowi memu i tym moim bliznom?
Niech sobie nurka dają Egipcjanie
I Fenicjanie. My przywykliśmy zwyciężać
Na ziemi stojąc, pierś w pierś.

W rozstrzygającym momencie boju Kleopatra popadła nagle w strach i uciekła. Za jej admiralskim okrętem podążyła reszta jej floty, a co gorsza, podążył i Antonjusz, którego serce „przytroczone było do jej steru“. Po klęsce morskiej i lądowe siły jego, napróżno czekając na rozkazy, poddały się Cezarowi.

Zwyciężony triumwir cierpi okropnie:

Słyszycie? Ziemia mówi mi, bym po niej
Nie stąpał. Wstydzi się mnie nosić.
...Och, patrzę
Z rumieńcem wstydu na to, com uczynił.
Me włosy nawet w wojnie są, bo siwe
Strofują ciemne za gwałtowność czynu
I za miłosne zaślepienie...

Choć wiemy, że Antonjusz sam jest sprawcą swego losu, zaczynamy sympatyzować z jego nieszczęściem — tem bardziej, że go ono uszlachetnia. Triumwir rozdziela swe skarby między przyjaciół i wzywa ich, aby myśleli o własnem ocaleniu, gdyż uważa swą sprawę za straconą. Ale pogodziwszy się z Kleopatrą, zaczyna łudzić się, że uzyska od Cezara korzystne warunki pokoju. Nie zdaje sobie sprawy z nowego położenia, nie widzi, że przestał już być panem połowy świata. Kleopatra, zdaje się, trzeźwiej patrzy na rzeczy, lecz ani nie śmie wyprowadzić z błędu Antonjusza, ani nie umie zdobyć się na decyzję podzielenia z nim doli i niedoli. Usiłuje posła Cezarowego

podbić swym osobistym urokiem. Dowiedziawszy się o tem, Antonjusz wybucha prawdziwym szałem, znów jednak daje się przebłagać. Urządza świetną ucztę całonocną, a potem w przypływie nagłej energji staje sam na czele wojska, walczy po bohatersku i odnosi jeszcze jedno zwycięstwo.

Lecz los jego jest przesądzony. Opuszczają go najwierniejsi dotychczas przyjaciele, między innymi Enobarbus. Antonjusz każe mu do obozu Cezara odesłać jego skarby — i Enobarbus umiera z żalu. Nową walkę, równocześnie lądową i morską, rozstrzyga poddanie się floty egipskiej. Antonjusz szaleje z wściekłości i myśli o zabiciu Kleopatry, to znów oddaje się smętnym rozmyślaniom:

Antonjusz. Erosie, czy mnie widzisz?
Eros. Widzę, panie.
Antonjusz. Widzimy czasem obłok w kształcie smoka
Lub tuman, co ma postać lwa, niedźwiedzia,
Miejskiego zamku, poszarpanej skały,
We dwa wierzchołki rozwidlonej góry,
Błękitnawego wirchu, porosłego
Drzewami, które pochylają czoła
I zwodzą oczy, chociaż są — powietrzem.
Widziałeś te zjawiska. To są zmroku
Maszkary.
Eros. Znam je, panie.
Antonjusz. Co jest koniem
W tej chwili, szybciej, niż pomyśleć zdołasz,
Rozpływa się w tumanie mgły i znika,
Jak woda pośród wody.
Eros. Tak jest panie.
Antonjusz. Mój dobry giermku,[1]) wódz twój jest w tej chwili
Podobnym tworem. Wszakci jam Antonjusz,
Lecz tej postaci nie utrzymam dłużej.

Przerażona groźbami, Kleopatra zamyka się w grobowcu królów egipskich i posyła Antonjuszowi fałszywą wiadomość, że odebrała sobie życie. Wywołuje to u niego zupełną zmianę nastroju:

Dopędzę ciebie, Kleopatro, będę
O przebaczenie błagał cię ze łzami.
Tak musi być, bo każda zwłoka — męką.
Pochodnia zgasła, legniem więc na ziemi
I dość błądzenia. Dziś wysiłek każdy
Obraca wniwecz, co osiągnie. Pora

---

[1]) Znowu wprowadzone przez Szekspira pojęcie jego czasów.

Przyłożyć pieczęć — ot, i będzie koniec.
Hej, Eros! — Idę już, królowo moja. —
Hej, Eros! — Czekaj mnie. Gdzie dusze ludzkie
Na kwietnem łożu spoczywają, staniem
Ze splecionemi dłońmi i będziemy
Ściągali na się cieniów wzrok pogodnem
Obliczem. Stracą tłumy towarzyszy
Eneasz i Dydona, a za nami
Podąży ciżba.[1]) — Pójdźże, pójdź, Erosie!

Antonjusz każe Erosowi, by mu zadał cios śmiertelny. Lecz wierny sługa nie może pogodzić się z myślą zabicia imperatora. Prosi go, aby odwrócił twarz, a wtedy pada na własny miecz. Antonjusz naśladuje go, ale nie umiera odrazu. Woła swą straż przyboczną, aby go dobiła. Dowódca jej nie patrzy nawet na konającego, natomiast porywa krwawy miecz i biegnie pokazać go Cezarowi, sądząc, że zjedna tem sobie łaskę. Żołnierze nie mają odwagi targnąć się na osobę tego, co im przez tak długi czas rozkazywał. Wtem nadchodzi nowy posłaniec Kleopatry. Obawiając się tego, co rzeczywiście zaszło, królowa kazała donieść Antonjuszowi, że żyje. Zanoszą go do niej. Umiera spokojnie, pouczając ją, jak ma dalej postępować i łudząc się do ostatniej chwili co do wszystkiego — co do jej postępowania wobec siebie, co do jej przyszłego losu i co do roli, jaką sam odegrał w dziejach:

Nie płacz nad żałosną zmianą,
Pod koniec dni mych zaszłą, i nie zawódź.
Zrób strawą myśli swych mój los miniony,
Czas, kiedy żyłem jako tego świata
Najszlachetniejszy i największy książę.
I nie wybieraj małodusznej śmierci,
Ni nędznie mego hełmu przed mym ziomkiem
Nie zdejmuj z głowy.[2]) To Rzymianin pobił
W rycerskim boju Rzymianina. Teraz
Mój duch ulata. Kończę.

Pod wpływem nieszczęścia i Kleopatra zdobywa się na prawdziwą wielkość duszy. W jej rękach Antonjusz był igraszką. Okłamywała

---

[1]) Na polach elizejskich przebywały wedle mitologji starożytnej dusze sprawiedliwych. Niedarmo jest tu mowa o Eneaszu, gdyż bohater „Eneidy“ opuścił Dydonę i stał się przyczyną jej samobójstwa. Mimo to wedle poetów są razem na polach elizejskich. Antonjusz i Kleopatra mają być drugą taką parą, lecz sławniejszą.

[2] To jest: nie poniżaj się wskutek mojej klęski.

go nieraz, aby utrzymać nad nim władzę, a ostatecznie przyprawiła go o zgubę. Teraz jednak okazuje się, jak bardzo go kochała. Mdleje nad zwłokami. Jej kobiety śpieszą z pomocą.

Iras. Władczyni nasza też umarła.
Charmjan. Pani!
Iras. Królowo!
Charmjan. Pani, pani!
Iras. Monarchini
Egiptu! Pani świata!
Charmjan. Zmilknij, Iras.
Kleopatra. Kobieta tylko dziś, podległa równie
Zwyczajnym namiętnościom, jak ta dziewka,
Co doi krowy i najniższe spełnia
Posługi. W oczyby mi teraz rzucić
Krzywdzącym bogom berło me i rzec im,
Że nim ukradli klejnot mój, dopóty
Ten świat był równy ich światowi. Próżno!
Cierpliwość głupia, niecierpliwość jako
Pies wściekły. Grzech-li to przemocą sobie
Otwierać śmierci dom nieznany, zanim
Śmierć będzie śmiała po nas przyjść? — A cóż to,
Niewiasty, patrzcie! W lampie mej zabrakło
Charmjano? Zacne dziewki me! Niewiasty,
Niewiasty patrzcie! W lampie mej zabrakło
Oliwy, zgasła.[1])
(Do straży.) Bądźcież dobrej myśli,
Poczciwi ludzie. Pogrzeb mu sprawimy,
A potem trzeba mężnie i szlachetnie
Postąpić jako najwznioślejsi z Rzymian,[2])
By śmierć wzbić w dumę, że nas bierze.

Kleopatra powzięła postanowienie samobójstwa — odtąd i jej towarzyszy sympatja widza. Przebywa dalej w grobowcu w zupełnej samotności. Względem Cezara zachowuje się z pokorą, ale usiłuje go oszukać, ukrywając część swych skarbów. Może jest to kobieca niekonsekwencja, a może królowa chce wywołać wrażenie, że daleka jest od niej myśl o samobójstwie. Równocześnie stara się wybadać, jak Cezar z nią postąpi. Sprawdziwszy, że zwycięzca tylko łudzi ją słowami, aby nie postąpiła, jak jej nakazuje honor, i że pragnie jej osobą ozdobić swój pochód triumfalny, Kleopatra podnieca się obra-

---

[1]) Zapewne lampa rzeczywiście zgasła, ale słowa Kleopatry odnoszą się do tego, że już niewiele życia ma ona przed sobą.

[2]) Brutus, Kasjusz, Kato, z którymi Kleopatra zestawia Antonjusza. Sama pójdzie za ich przykładem.

zami upokorzeń, jakie oczekiwałyby ją w Rzymie, i gotuje się do czynu. Oddawna badała przy pomocy lekarza różne rodzaje śmierci, aby wiedzieć, jaka jest najlżejsza.[1]) Przy drzwiach grobowca stoi wprawdzie straż, ale przepuszcza wieśniaka z koszem fig, pod którym ukryte są żmije nilowe. Kleopatra przywdziewa szaty królewskie i wkłada na głowę koronę.

Już idę, mężu — niech mi teraz moja
Odwaga prawo da tak do cię mówić.

Ucałowawszy służebnice, przykłada sobie królowa żmiję do piersi. Wierna Charmjan rozpacza.

Charmjan. Gwiazdo Wschodu!
Kleopatra. Cicho, cicho!
Nie widzisz przy mej piersi niemowlęcia,
Co, ssąc, usypia mamkę.
Charmjan. Pęknij, serce!
Kleopatra. Jak balsam, słodkie, jak wietrzyka tchnienie
Łagodne, miłe, jak[2]) — o Antonjuszu! —
Nie, ciebie wezmę też —
(przykłada drugą żmiję do piersi).
I na cóż czekać? *(umiera).*

Służebnice nie chcą przeżyć pani. Charmjanę zastają nadchodzący żołnierze jeszcze żywą. Szekspir nie mógł zdobyć się na piękniejsze słowa, niż te, które Plutarch włożył jej w usta, to też zatrzymał je bez zmiany:

Żołnierz. Czy tak się godzi, Charmjan?
Charmjan. Tak się godzi
I tak przystało latorośli tylu
Królewskich władców.

„Antonjusz i Kleopatra“ zajmuje jedno z pierwszych miejsc w twórczości Szekspira, zadziwiając subtelnością charakterystyki, czarem poezji i oddaniem ducha epoki, której Szekspir nie znał i której obyczaje przedstawiał nie bez omyłek, wywołujących pobłażliwy uśmiech ze strony filologa klasycznego lub historyka. Zdaję sobie sprawę, że „Hamlet“ lub „Król Lear“ jest głębszy, że „Otello“ lub „Makbet“ ma więcej spoistości, że cały szereg dramatów lepiej

---

[1]) Wiemy to z Plutarcha, do którego tekst tragedji zawiera tylko aluzję.
[2]) To urwane zdanie miało odnosić się zapewnie do ukąszenia żmii.

odpowiada warunkom sceny. Mimo to — jeżeli wolno wypowiedzieć osobisty pogląd — uważam tę tragedję za szczyt sztuki szekspirowskiej.

KORJOLAN

przenosi nas w początkowe, napół bajeczne dzieje Rzeczypospolitej Rzymskiej. Są to pierwsze czasy walki plebejuszów z patrycjuszami. Szekspir bardziej sympatyzuje z arystokracją, niż z ludem, lecz jest wobec obu stron sprawiedliwy. Tłum staje się narzędziem w ręku przewrotnych demagogów, którzy schlebiają jego najgorszym instynktom. Lecz patrycjusz, nie umiejący uszanować człowieczeństwa niższych sfer społecznych, pada ofiarą swej niepohamowanej dumy i zostaje zdrajcą ojczyzny. Myli się jednak, sądząc, że stargał wszystkie węzły z Rzymem. Pozostawił tam rodzinę, a przywiązanie do niej uczyni go zkolei zdrajcą nieprzyjaciela, na którego czele stanął, i doprowadzi do zguby.

W potężnej tej tragedji poeta idzie za Plutarchem wierniej, niż w poprzedniej. W niektórych scenach poprostu tylko przekształca w wiersz prozę przekładu Northa.

Sztuka zaczyna się rozruchami w Rzymie. Wywołała je wysoka cena zboża i nieprzejednane stanowisko Senatu wobec żądań ludu, który je przypisuje głównie wpływowi Kajusa Marcjusza. Nadchodzi ogólnie lubiany patrycjusz Menenjusz Agrypa i stara się uspokoić wzburzonych.

Menenjusz. Pewnego razu wszystkie członki ciała
Podniosły bunt przeciwko żołądkowi.
Ich zarzut brzmiał, że jak bezdenna przepaść,
W pośrodku ciała pozostając, gnuśny
Jest i bezczynny, a wciąż wchłania w siebie
Pokarmy, nie pracuje zaś, jak inne
Organy, które widzą, słyszą, myślą
I współdziałają z sobą, czynią zadość
Potrzebom i dążeniom, co są wspólne
Całemu ciału. Na to rzekł żołądek —
Pierwszy obywatel. No, no, panie, co im rzekł żołądek?
Menenjusz. A powiem waści. Śmiejąc się niejako —
Ten śmiech nie wyszedł nigdy z płuc, lecz mogę,
Widzicie, kazać śmiać się żołądkowi
Tak, jak i mówić — odparł on szyderczo
Boczącym się na niego zbuntowanym członkom,

Co zazdrościły mu obfitej strawy
W sam raz tak samo, jak wy obmawiacie
Członków Senatu za to, że ci nie są
Podobni do was.

Pierwszy obywatel. A co rzekł żołądek?
Hę? Głowa, co nas wieńczy, jak korona,
Ten strażnik — oko, ten doradca — serce,
Nasz żołnierz — ramię, nasz wierzchowiec — stopa,
Nasz trębacz — język z resztą obwarowań
I mniej doniosłych pomocników naszej
Budowy — jeśli one —

Menenjusz. No i cóż stąd?
Ten urwis mi przerywa! — No i co?

Pierwszy obywatel. Jeśliby miały słuchać żarłocznego
Żołądka, który jest kloaką ciała —

Menenjusz. No, no i co?

Pierwszy obywatel. Jeżeli tamte członki
Skarżyły się, co mógł im rzec żołądek?

Menenjusz. A powiem. Dajcie mi troszeczkę tego,
Czego wogóle macie dość niewiele,
A mianowicie cierpliwości. Wtedy
Wnet usłyszycie, co im rzekł żołądek.

Pierwszy obywatel. Coś długo trzeba czekać.

Menenjusz. Przyjacielu,
Chciej zapamiętać sobie, że poważny
Żołądek pełen był zastanowienia,
Nie napadzisty, jak oskarżyciele,
I tak im odparł: „Przyjaciele moi,
W tem samem ciele ze mną zjednoczeni,
To prawda, że ja pierwszy otrzymuję
Ten wspólny pokarm, co was wszystkich żywi.
Tak też powinno być, albowiem jestem
Śpichrzem i składem dla całego ciała.
Lecz wasza własna pamięć wam potwierdzi,
Że wszystko wnet rozsyłam z krwią — prościutko
Tam, gdzie dwór serca, gdzie siedlisko mózgu,
A przez urzędy inne i zakątki
Ludzkiego ciała — najsilniejsze nerwy
I słabsze żyłki aż do najdrobniejszych
Ode mnie otrzymują naturalną
Zdolność do życia. A choć wszystkim razem,
Moi kochani“ — uważajcie dobrze,
Tak mówił im żołądek —

Pierwszy obywatel. No, no, dobrze.

Menenjusz. „Choć wszystkim razem trudno wam ocenić,
Ile każdemu z was dostarczam, przecie
Mogę rachunek zrobić wam i dowieść,

Że całą mąkę zwracam, a dla siebie
Zostawiam tylko plewy. Cóż wy na to?
P i e r w s z y o b y w a t e l. Ładna odpowiedź. Cóż to ma do rzeczy?
M e n e n j u s z. Poczciwym tym żołądkiem jest nasz senat,
A wyście zbuntowane części ciała.
Bo zważcie jego troski i starania
O wspólne dobro, a ujrzycie jasno,
Że każda korzyść, co na ogół spływa,
Ma w nim swe źródło, nigdy zaś w was samych.
No, powiedz mi, co myślisz o tem wszystkiem,
Ty, wielki palcze tego zgromadzenia?
P i e r w s z y o b y w a t e l. Ja mam być wielkim palcem? A to czemu?
M e n e n j u s z. Albowiem będąc jednym z najpodlejszych,
Najmizerniejszych i najnikczemniejszych
Mądrego buntu tego uczestników,
Idziesz na czele.

Zupełnie inaczej przemawia do tego samego plebejusza i do tłumu Kajus Marcjusz:

Ktoby ci dobre słowo dał, ten byłby
Pochlebcą, dla którego szkoda wzgardy.
Czego zachciało wam się, psy parszywe,
Co nie lubicie wojny, ni pokoju?
Wojny wam strach, pokój was wzbija w pychę.
Kto wam zaufa, ten, gdzie lwów potrzeba,
Zające znajdzie, a gdzie lisów — gęsi.
Tak na was można liczyć, jak na ogień
Na lodzie lub na grad w promieniach słońca.
Cnotą jest u was sławić winowajcę,
Którego własne czyny pogrążyły,
I prawa kląć za jego potępienie.
Kto wart wielkości, jest wam nienawistny.
Pragnienia wasze to apetyt człeka
Chorego, pragnącego najgoręcej
Tego, co wzmogłoby chorobę jego.
Kto ma do waszych względów zaufanie,
Pływa na pletwach ołowianych, ścina
Sitowiem dęby. Bodajście wisieli!
Wam ufać? Sąd zmieniacie co minutę,
Sławicie, kogoście nie mogli ścierpieć,
Gardzicie tym, któregoście mienili
Narodu kwiatem. Czemuż to po różnych
Dzielnicach miasta wyprawiacie krzyki
Przeciw zacnemu senatowi, który
Za wolą bogów jest postrachem waszym,
Inaczej bowiem jeden z wasby zjadał
Drugiego. — Czegoż to im się zachciało?

Menenjusz bynajmniej nie schlebia plebejuszom, a nawet ostro ich łaje, ale nie ma dla nich takiej pogardy, jak Marcjusz, który oburza się dlatego, że zachciało im się zboża po tańszej cenie. Wyprowadziło go z równowagi ustępstwo, zrobione przez senat. Plebejuszom pozwolono wybrać pięciu trybunów, powołanych do obrony ich interesów.

Nadchodzi nagle wieść, że Wolskowie chwycili pod wodzą dzielnego Aufidjusza za broń przeciw Rzymowi. Marcjusz wzywa plebejuszów, aby szli na wojnę, gdyż nieprzyjaciel ma poddostatkiem zboża. Lecz oni wymykają się chyłkiem do domów. Dwaj z trybunów, Brutus i Sycynjusz, zostawszy sami, dają wyraz swej nienawiści do Marcjusza. Umieją fałszywie wytłumaczyć nawet jego żołnierską skromność i gotowość przyjęcia podrzędnego stanowiska w wojsku.

Marcjusz wyrusza w pole z konsulem Kominjuszem i okrywa się sławą przy zdobyciu miasta Korjole, a wódz nadaje mu zaszczytny przydomek Korjolana. Kilkakrotnie ściera się z Aufidjuszem i za każdym razem wychodzi zwycięsko, więc dowódcę Wolsków dręczy straszliwa zawiść.

Przyjęty w Rzymie radośnie, Korjolan zostaje przez senat wybrany konsulem. Pozostaje jeszcze zyskanie głosów plebejskich. Zwyczaj każe, aby kandydat, odziany w skromną szatę, opowiadał o swoich zasługach, pokazywał blizny i prosił o poparcie. Dumny patrycjusz niechętnie godzi się na uczynienie zadość formalności i odbywa ją, pokpiwając zlekka z plebejuszów, którzy jednak go wybierają. Niezadowoleni są z tego jedynie trybuni. Zwoławszy więc lud, wypytują go o szczegóły zachowania się Korjolana. Pokazuje się, że ci, którzy z nim rozmawiali, zapomnieli o instrukcjach Brutusa i Sycynjusza. Mieli przecież żądać od kandydata zapewnienia, że w przyszłości będzie życzliwy dla plebejuszów. Gdyby dał był taką obietnicę, miałaby wartość na wszelki wypadek. Gdyby był odmówił — a na to właśnie, znając jego gwałtowność, liczyli trybuni — można mu było nie dać głosów mimo jego zasług wojennych. Obaj demagodzy oburzają się na lud, potwierdzając poniekąd to, co mówił Korjolan o jego zmienności:

S y c y n j u s z. Czy wyście kiedy odmówili proszącemu?
A teraz znowu daliście swe głosy,
Gdy o nie szło, takiemu, co nie prosił,
Lecz tylko szydził.

Wybór nie ma jeszcze mocy obowiązującej, więc plebejusze postanawiają cofnąć swą zgodę. Trybuni każą im chytrze złożyć winę na siebie.

Sycynjusz. Powiedzcie, żeście go wybrali raczej
Z naszego polecenia, niż wiedzeni
Własną skłonnością, że umysły wasze
Powodowały się przymusem raczej,
Niż wolną wolą, żeście go wybrali
Konsulem wbrew własnemu przekonaniu.
Tak, złóżcie winę na nas.

Brutus. I możecie
Nie szczędzić nas. Powiedzcie, żeśmy długo
Kładli wam w uszy, jak on młodo zaczął
Ojczyźnie służyć, i jak długo służył,
I jaki ród go wydał — bo szlachetny.
Jest ród Marcjuszów...

Sycynjusz. Myśmy wdzięczności waszej polecili
Człowieka tak świetnego pochodzenia,
Pełnego nadto osobistych zasług,
Które go czynią wyniesienia godnym.
Na szali jednak położywszy jego
Przeszłość i teraźniejsze zachowanie,
Do przekonania przyszliście, że jest to
Nieprzejednany wróg wasz, więc cofacie
Swą nierozważną zgodę.

Brutus. Powtarzajcie,
Że nigdybyście jej nie byli dali
Bez naszych namów...

Trybuni liczą na skłonność Korjolana do gniewu. I nie zawodzą ich oczekiwania. Zjawiwszy się na Kapitolu z doniesieniem, że lud zmienił zdanie, doprowadzają nowego konsula do takiego szału, że dochodzi do starcia między plebejuszami a patrycjuszami. Teraz tłum żąda już strącenia Korjolana ze skały Tarpejskiej.[1] Menenjusz i rozważniejsi z senatorów starają się uspokoić wzburzenie. Mają nadzieję, że wszystko będzie dobrze, jeżeli Korjolan podda się sądowi ludu i zachowa się przytem spokojnie. On sam długo opiera się, ale ostatecznie ulega niechętnie namowie matki i udaje się w otoczeniu patrycjuszów na forum. Mówi przytem żartobliwie, że będzie uniżony, jak odźwierny, co za najmarniejszy grosz pozwala tysiąc razy nazwać się łajdakiem. To porównanie, malujące

---

[1]) Była to w Rzymie kara zdrajców.

jego pogardę dla gminu, nic dobrego nie wróży. Lecz Korjolan jest szczery, dodaje bowiem taką apostrofę:

Niech bogi darzą Romę bezpieczeństwem,
Na krzesłach sędziów niech sadzają godnych,
Niech miłość w nas zaszczepią i przepełnią
Świątynie tłumem dziękujących kornie
Za świętą zgodę, nie ulice grozą
Wojny domowej.

Senatorowie potakują i chwalą szlachetność Korjolana, lecz i on nie umie panować nad sobą, i trybuni odrazu dążą do wyprowadzenia go z równowagi. Sycynjusz nazywa go zdrajcą ludu, Korjolan znów wybucha wściekłością i zostaje skazany na dożywotnie wygnanie. Wszelkie prośby patrycjuszów są daremne. On sam przyjmuje wyrok z pogardą:

Ty sforo kundlów, której oddech jest mi
Tak wstrętny, jak wyziewy zgniłych bagnisk,
Jak stosy trupów, nie oddanych ziemi,
Co mi powietrze czyste zatruwają,
J a was skazuję na wygnanie! Macie
Pozostać tu w chwiejności swej. Niech każda
Pogłoska drżeniem serca wam zaraża,
Niech powiew piór na hełmach nieprzyjaciół
Rozpaczą mrozi was! Moc zachowajcie
Obrońców swoich wypędzania z kraju,
Aż kiedyś własna niezaradność, która
Nie wprzód spostrzega rzecz, aż ją poczuje,
Więc ślepa jest i na to, żeście sami
Najwytrwalszymi z waszych nieprzyjaciół,
W najsromotniejszą poda was niewolę
U ludu, który was ujarzmi, miecza
Nie dobywając. Pogardziwszy miastem,
Ponieważ was w obrębie swoim mieści,
Odwracam się od niego — tak! Jest jeszcze
Świat poza Rzymem.

Odchodzącego z miasta wroga ludu ścigają urągania i przekleństwa, miotane przez plebejuszów z polecenia Brutusa i Sycynjusza, którzy pamiętają dobrze o własnem bezpieczeństwie, gdyż każą edylowi,[1]) aby im towarzyszył. Wygnaniec żegna się z rodziną i przyjaciółmi, obiecując, że cokolwiek o nim usłyszą, będzie godne jego przeszłości.

[1]) T. j. urzędnikowi policyjnemu — przynajmniej tak rozumie Szekspir.

Dokonawszy swego dzieła, trybuni postanawiają zachowywać się skromniej.

Brutus. Gdy pokazaliśmy, co potrafimy,
Bądźmy po czynie pokorniejsi, niżli
Byliśmy w czasie czynu.

Spotykają się z matką i żoną Korjolona, wracającemi od bramy miasta w towarzystwie Menenjusza. Stosownie do powziętego postanowienia, wyrażają obłudny żal, że Korjolan splamił swe zasługi późniejszem postępowaniem, i nie zapuszczają się w utarczki słowne. Kobiety lżą ich i odwracają się od nich ze wstrętem.

Jak myśl o zdradzie powstała w umyśle Korjolona, poeta pozostawia domyślności widza. Wygnaniec jawi się w Ancjum, stolicy Wolsków, i idzie wprost do domu Aufidjusza. Ofiaruje mu swe usługi przeciw Rzymowi. Stają na czele wojska i wkraczają w granice rzymskie, łamiąc wszelki opór. Władza ich jest nominalnie równorzędna, ale prawdziwym wodzem jest Korjolan.

Trybuni cieszą się ze spokoju, jaki zapanował w mieście, i przypisują go swej mądrości. Wtem nadchodzi wieść o najeździe Wolsków. Sycynjusz żąda, aby niewolnika, który ją przyniósł, wychłostać za szerzenie paniki, ale ponawiają się coraz groźniejsze ostrzeżenia, a przedewszystkiem okazuje się, że nieprzyjaciela prowadzi Korjolan i że zapowiada okrutną zemstę. Trybuni uważają to początkowo w swej chytrości za sztuczkę ze strony patrycjuszów, pragnących odwołania Korjolona, ale gdy rzecz przestaje być wątpliwą, popadają w strach, a Menenjusz znajduje złośliwą przyjemność w przedstawianiu jako ich dzieła okropności, które niechybnie nastąpią.

Wolskowie zbliżają się do Rzymu. Napróżno przyjaciele błagają Korjolana o litość. Jest niewzruszony. Po długich błaganiach Menenjusz podejmuje się poselstwa do niego. Straże nie chcą go puścić do obozu, ale w tej chwili nadchodzą obaj wodzowie. Stary patrycjusz śmieje się teraz z żołnierzy, grożąc, że będą ukarani za niegrzeczność względem niego, i zwraca się do Korjolana z serdecznościami. Jest pewny, że zdoła wzruszyć jego serce, lecz otrzymuje w odpowiedzi słowo „Precz!“ Korjolan oświadcza, że nie zna żony, matki, ani dziecka.

Lecz właśnie matka, żona i dziecko nadchodzą na czele niewiast, odzianych w żałobne szaty. Zabiera głos sędziwa Wolumnja. Syn podnosi ją z kolan, ale zapowiada, że będzie głuchy na wszelkie

błagania. Wzywa Aufidjusza na świadka, że jeżeli rozmawia z kimkolwiek z Rzymu, to tylko w jego obecności. Wolumnja oświadcza, że choć wynik jest przesądzony, musi swe prośby wypowiedzieć, aby wina za ich odrzucenie spadła na syna.

Choćbyśmy ani słowa nie wyrzekły,
Z szat naszych i wyglądu zgadłbyś snadnie,
Jak żyłyśmy od dnia wygnania twego.
O rozważ to, o ile nieszczęśliwsze
Od wszystkich niewiast, jakie są na świecie,
Przyszłyśmy tu. Wszak sam twój widok, który
Powinienby nam z oczu łzy radości
Wycisnąć, serca rzucić w tan wesela,
Do bolesnego płaczu zmusza oczy,
A serca targa trwogą i rozpaczą,
Gdy matka, żona, dziecko spoglądają
Na syna, męża, ojca, szarpiącego
Wnętrzności swej ojczyzny. Dla nas biednych
Nienawiść twoja ma najsroższe ostrze.
Odgradzasz modły nasze od ołtarzy,
Ostatnią nam pociechę odbierając.
Ach, jakże nam się modlić za ojczyznę,
Choć to powinność, i za twe zwycięstwo,
Choć to powinność? Biada, stracić musim
Ojczyznę, drogą naszą żywicielkę,
Lub ciebie, któryś w niej nam był radością.
Choćby życzenie nasze rozstrzygało,
Czy ma zwyciężyć ta, czy owa strona,
Nie odwrócimy klęski, bo ty będziesz,
Jak podły wróg, wleczony przez ulice
W kajdanach, albo będziesz triumfalnie
Kroczył po gruzach ojczystego miasta,
Mając na skroni wieniec za odważne
Przelanie krwi swej żony i swych dzieci.
Bo ja nie będę, synu mój, czekała,
Aż los rozstrzygnie o wyniku wojny.
Jeżeli nie potrafię cię nakłonić,
Byś raczej był łaskawy i szlachetny
Dla obu stron, niż jedną z nich chciał zetrzeć
Z oblicza ziemi, to ty uderzając
Na gród ojczysty — wierz mi, że tak będzie —
Przejść będziesz musiał po swej matki łonie.

Tę samą prośbę dodaje żona Korjolana, a synek odzywa się:

Po mnie nie będzie deptał. Ja ucieknę,
Urosnę, lecz urósłszy, będę walczył.

Pierwsza mowa Wolumnji jest raczej pełna silnej retoryki, niż uczucia. Korjolan jednak widocznie już chwieje się, gdyż wstaje i chce odejść. Lecz matka wstrzymuje go i mówi dalej:

Nie, nie odchodź!
Jeżeliby spełnienie naszej prośby
Znaczyło, że dla ocalenia Rzymu
Niszczysz tych Wolsków, w których jesteś służbie,
To mógłbyś nas potępić, że pragniemy
Cześć twoją otruć. Nie, my prosim o to,
Abyś pogodził oba te narody,
Poczem Wolskowie mogliby powiedzieć:
„Taką to litość myśmy okazali,"
Rzymianie zaś: „Taką nam okazano"
I pozdrawiałyby się obie strony,
Wołając: „Bądź za pokój błogosławion!"
Wiedz, wielki synu mój, że koniec wojny
Niepewny, lecz to pewne, że jeżeli
Zdobędziesz Rzym, twym plonem będzie imię,
Za którem w ślady będą szły przekleństwa
Przy każdem powtórzeniu, a o którem
Kronika powie: „Był to człek szlachetny,
Lecz wszystko zmazał swym ostatnim czynem.
Katem ojczyzny był i jego imię
Potomnych przejmie grozą." Przemów do mnie,
O synu. Rwałeś się do szczytnej sławy,
Dorównać chciałeś bogom w ich potędze,
Rozrywać grzmotem łono atmosfery,[1])
A jednak błyskawicę swą nabijasz
Piorunem, który tylko dąb roztrzaska.[2])
Czemu nie mówisz? Myślisz, że jest rzeczą
Zaszczytną, godną szlachetnego męża
W pamięci wiecznie krzywdy mieć wyryte?
Mów ty, o córko. On o łzy twe nie dba.
Mów, chłopcze. Może go twój wiek dziecięcy
Potrafi wzruszyć bardziej, niżli nasze
Rozsądne słowa. Większych obowiązków,
Niż on, nikt w świecie nie ma wobec matki,
A jednak mogę gadać doń napróżno,
Jak człowiek w dybach.[3]) Jeszcześ swej dobroci,
Jak długo żyjesz, nie okazał matce,
Gdy ona, biedna kokosz, nie stęskniona

---

[1]) Jak Jowisz.
[2]) Dokonasz dzieła zniszczenia, lecz sławy, do której dążyłeś, nie zyskasz.
[3]) Takiego nikt nie słucha, bo wszyscy wiedzą, że nie może się ruszyć.

Do nowych kurcząt, głośnem swem gdakaniem
Odprowadzała cię na wojnę, aby
Witać niem znowu, gdyś szczęśliwie wracał,
Obładowany sławą. Rzec ci wolno,
Że prośba ma niesłuszna, i odpędzić
Kopnięciem. Lecz jeżeli to nie będzie
Prawdą, toś nieuczciwy i bogowie
Skarzą cię za to, że mi skąpisz tego,
Coś winien matce. On odwraca lica?
Hej, na kolana! Trzeba go zawstydzić,
Klękając. Więcej jest ci dumy w jego
Przydomku Korjolana, niż litości
Obudzić zdolne są błagania nasze.
Na klęczki! To już koniec. To ostatnia próba.
Wrócim do Rzymu i pomrzemy pośród
Sąsiadów naszych. Nie, nie, nie patrz na nas.
Ten chłopiec, który nie wie, o co prosi,
Lecz na kolana padł i wznosi dłonie
Wślad za innymi, wymowniejsze racje
Przytacza na poparcie swojej prośby,
Niż ty mieć możesz, aby ją odrzucić.
Odejdźmy — chodźcie! Człek ten miał Wolscjankę
Za matkę, żonę ma w Korjolach, dziecko
Podobne doń jedynie przez przypadek. —
No, powiedz przecie swe ostatnie słowo,
Zmilknę i będę milczeć, aż zobaczę
W płomieniach gród nasz. Wtedy zaś mieć będę
Do powiedzenia parę słów.[1])

Korjolan. O matko,
Cóż uczyniłaś? Spórz! Otwarte niebo,
Bogowie patrzą, śmiejąc się z tej sceny,
Sprzecznej z naturą. Matko moja, matko!
Niech Rzym raduje się zwycięstwem twojem,
Dla syna jednak — wierz mi, o tak, wierz mi,
Niebezpieczeństwem jest twój triumf nad nim,
Jeżeli nie jest śmiercią. Lecz niech będzie.

Korjolan zawiera imieniem Wolsków honorowy pokój, ale zawistny Aufidjusz, chociaż sam jest wzruszony i nie sprzeciwia się, odczuwa radość, że współzawodnik tak postąpił. Tworzy w Ancjum sprzysiężenie na jego życie, umie jednak morderstwu nadać pozory zabójstwa. Korjolan staje przed Senatem Wolsków, aby zdać sprawę z tego, co zdziałał. Zupełnie tak samo, jak raz udało się już Sycy-

[1]) Przekleństwo matki.

njuszowi, udaje się Aufidjuszowi wyprowadzić dumnego męża z równowagi, nazywając go zdrajcą. Następuje kłótnia, wśród której spiskowi zabijają Korjolana.

VII.

NIEDRAMATYCZNE UTWORY SZEKSPIRA

posiadają w porównaniu z dramatami jedynie podrzędną wartość. Dwa wspomniane już poematy, „Wenus i Adonis“ (1593) oraz „Lukrecja“ (1594), były wyrazem mody renesansowej. Lubowano się w mitologji i historji starożytnej, więc opracowywano ich motywy w coraz to nowych formach. Zdobiono je przytem własnemi pomysłami, często stanowiącemi rażący kontrast z klasyczną prostotą. Najznakomitszem dziełem epoki w tym rodzaju byłaby parafraza „Hero i Leandra“, epickiego poematu późnego greckiego pisarza Musajosa, którą rozpoczął Marlowe, gdyby nie pozostała była fragmentem. Ciąg dalszy, dodany przez Jerzego Chapmana, nie posiada już tego samego polotu i wdzięku. Szekspir zapragnął zapewne i na tem polu zmierzyć się ze swym najznakomitszym poprzednikiem. Obie jego próby epickie zawierają dużo piękności poetyckich, ale też niekiedy rażą zbyt wyszukanym stylem i rozwlekłością.

Parę lirycznych wierszy Szekspira weszło do zbiorku „Zakochany pielgrzym“, który nieuczciwy księgarz wydał bezczelnie pod jego nazwiskiem w r. 1599. Jest to dowód, że nazwisko już przed końcem wieku XVI mogło zapewnić książce powodzenie. „Skarga kochanki“ jest niepewnej autentyczności, „Feniks i turkawka“ operuje niezrozumiałą dla nas alegorją, nie znamy bowiem genezy tego wiersza, na pewne okolicznościowego.

Największe znaczenie i największy urok dla dzisiejszego czytelnika mają „Sonety“. Pociąga w nich wiele rzeczy, szczególnie zalety wysłowienia, widoczna szczerość uczucia i prawdopodobny podkład autobiograficzny. Lecz ubóstwo wiadomości o życiu Szekspira uniemożliwia nam ustalenie tego podkładu. Istnieje nawet przypuszczenie, że poeta pisał „Sonety“ dla innych osób, stawiając się w ich położeniu — zupełnie tak samo, jak w dramatach przemawiał w imieniu kilkuset najrozmaitszych postaci. Taki pogląd mało komu przemówi do przekonania, ale brak przeciw niemu namacalnych dowodów.

Wydanie „Sonetów“ z r. 1609 nie pochodziło od autora. Ogłosił je bez jego zezwolenia, niewiadomo jakim sposobem dostawszy rękopis, księgarz Thorpe.[1]) Stąd nie wiemy nawet, czy porządek, w jakim po sobie następują, i oparty na nim podział, odpowiadają intencjom autora. Jeżeli podział ten uznamy, to większa część sonetów opiewa egzaltowaną, gorącą przyjaźń do jakiegoś młodzieńca, hojnie obdarzonego przez naturę i zapewne ze szlachetnego rodu. Między druhami zdarzały się nieporozumienia i okresy oziębłości, lecz dawne uczucie zawsze wracało. Drugi, o wiele krótszy cykl opowiada o miłości ku kobiecie, która wywierała zły wpływ na poetę. To, co słyszymy o niej, przypomina pewne odezwanie się gniewnego Antonjusza o Kleopatrze. Rywalem poety jest jego przyjaciel, zapewne ten sam, którego sławi cykl poprzedni. Lecz cała ta interpretacja może być błędna. Ponieważ formy angielskiej deklinacji i konjugacji nie znają różnicy między rodzajem męskim a żeńskim, cały szereg sonetów pierwszego cyklu mógł być pisany do kobiety. Były też próby uporządkowania zbioru zupełnie inaczej.

Sprawę zaciemnia dedykacja, jaką umieścił na początku wydawca. Zwraca się ona do tajemniczego „pana W. H.“, jako do jedynego rodzica „Sonetów“, a więc zapewne do opiewanego w nich przyjaciela. Jedni z krytyków widzą w nim hrabiego Southampton (Henryka Wriothesley[2]), drudzy hrabiego Pembroke[3]) (Williama Herbert), któremu później Hemminge i Condell poświęcili *folio* z r. 1623. Ale dotyczący wyraz angielski (*begetter*) odnoszą niektórzy do człowieka, który Thorpe'owi dostarczył rękopisu. Zdanie to, dość nieprawdopodobne, ma też swych zwolenników. Wreszcie nie jest rzeczą wykluczoną, że dedykację umieszczono jedynie poto, aby zaintrygować i w błąd wprowadzić czytelników.

Jednem słowem sprawa jest niesłychanie zawikłana i nie tu miejsce, aby ją dokładniej rozpatrywać. Żadna z dotychczasowych teoryj krytycznych nie jest bez ale, a niektóre są prawdziwemi zamkami na lodzie. Osobiście najbardziej skłaniam się ku poglądowi, identyfikującemu przyjaciela z Southamptonem, ale nie mogę zaprzeczyć, że i przeciw temu przemawia szereg szczegółów.

Piękności „Sonetów“ są rzeczywiście wielkie, ale nie brak i miejsc

---

[1]) Czyt. *Θo(r)p.*

[2]) Czyt. *Rajo'ϑesli.*

[3]) Czyt. *Pem'brōk.*

słabszych. Zresztą niejasność całości pozwala nieraz na dwojakie lub trojakie ich rozumienie. Wogóle popularność „Sonetów“, w dzisiejszej Anglji znaczna, jest w znacznej części wynikiem ich zagadkowości, która ludzi pociąga, i uwielbienia dla Szekspira jako dla dramaturga.

VIII.
CZWARTA EPOKA
(1608—161?).

W okresie wielkich tragedyj prawdopodobnie jakieś cierpienia zatruły życie Szekspira. W piersi jego szalała burza, myślom pogarda dla rodzaju ludzkiego nadała ponurą barwę. Około r. 1608 wszystko to należało już do przeszłości. Jest dużo pesymizmu w „Antonjuszu“ i w „Korjolanie“, ale pesymizm ten już nie czyni poety ślepym na to, co jest na świecie pięknego i wartościowego.

„Król Lear“ zajmował się problemami rodziny, przedewszystkiem stosunkiem między rodzicami a dziećmi, przeciwstawiając najwstrętniejsze objawy zdziczenia bezgranicznej miłości i poświęceniu. Lecz tragiczny pogląd na świat, jakiemu w tym czasie hołdował Szekspir, kazał mu nietylko złych ukarać śmiercią, ale i dobrych wynagrodzić śmiercią — na znak, że świat jest dla nich zbyt okropnem miejscem.

Obie ostatnie tragedje rzymskie są hymnami na cześć rodziny — jedna w negatywnej, druga w pozytywnej formie. Antonjusz stargał najświętsze węzły — za to traci panowanie nad światem i życie. W „Korjolanie“ liczne sceny walk politycznych i bojów przeplecione są obrazkami z życia rodzinnego w tej wzniosłej formie, jaką nadała mu starorzymska cnota. Matka i żona stają się wprawdzie sprawczyniami zguby bohatera, ale ocalają go przed ohydą moralną i piętnem wyrodka, które przywarłoby na wieki do jego pamięci, pozwalają mu umrzeć bez hańby i pogardy dla własnej osoby.

W nowy, ostatni okres twórczości wchodził Szekspir pod znakiem rodziny. Niełatwo wyrzec się przypuszczenia, że było to w ścisłym związku z powrotem do Stratfordu — t. j. naprzód z myślami o powrocie, później z wykonaniem zamiaru. Niezawodnie nęciła poetę cisza i spoczynek, nęciło towarzystwo bliskich, których tak rzadko widywał przez długie lata. Wedle powszechnych pojęć był człowiekiem w sile wieku, czuć musiał się starcem. Wszakże tak mówił o sobie w sonecie, który pojawił się w zbiorku „Zakochany pielgrzym“

w r. 1599, a więc zanim autor skończył lat trzydzieści pięć. Dowodzi to i ciężkich przejść życiowych i zmęczenia twórczością. Szekspir posiadał zdolność tworzenia najróżnorodniejszych postaci i przedstawiania ich procesów duchowych z dramatyczną przedmiotowością. A jednak musiał procesy te przeżywać w własnej duszy. Inaczej trudno wytłumaczyć sobie jego przedwczesną starość i zgon przedwczesny.

Cztery z pięciu dramatów, powstałych w czwartej epoce, mają za temat dzieje rodzin, które rozłącza bądźto czyjaś wina, bądźto traf nieszczęśliwy, a które po długich latach cierpień jednoczą się i przebaczają sobie wzajemnie, jeżeli jest co do przebaczenia. Dramaty te nazywają krytycy romansami. Rzeczywiście mają — z jednym wyjątkiem — budowę luźną i zbliżają się do epiki lub do powieści.

Wedle pojęć elżbietańskich należą do rodzaju, który właśnie wszedł był około tego czasu w modę, t. j. do tragikomedji, do sztuki o obfitości przejść tragicznych, ale o szczęśliwem zakończeniu. Celował w niej młodszy od Szekspira poeta Fletcher[1]) i może nawet wywarł pewien wpływ na wielkiego poprzednika.

Utwory czwartej epoki wynagradzają swe braki sceniczne czarem poezji i głębokością myśli. Poeta chłostał zgryźliwie lub piętnował z oburzeniem naturę ludzką, dopóki sam działał z działającymi i cierpiał z cierpiącymi. Teraz jego punkt widzenia oddalił się i podwyższył. Stąd większa pobłażliwość. Zresztą wpłynął na to zapewne i fakt, że Szekspir doszedł do szczytu znajomości natury ludzkiej, a mądrze mówi francuskie przysłowie, że wszystko zrozumieć, to wszystko przebaczyć. W „Hamlecie“, „Otellu“, „Królu Learze“ ginęli niewinni wraz z winnymi. Teraz — zresztą zgodnie z charakterem tragikomedji — poeta będzie oszczędzał nawet zbrodniarzy, i to nieraz — odstępując od źródeł.

Ale nie rozebrzmi już beztroski śmiech „Wieczoru Trzech Króli“ lub scen komicznych „Henryka IV“. Przestał Szekspir gniewać się z ludźmi i gniewać na ludzi, ale też rzadko będzie śmiał się z nich, a prawie nigdy z nimi, tak, jak śmiał się z Falstaffem.

Wiersz biały ostatnich dramatów odznacza się nadzwyczajną swobodą, posiada znaczną ilość zgłosek nadliczbowych i zbliża się nieco do prozy. Rymy prawie zupełnie znikają. Wysłowienie ma pewien charakter gorączkowy, jakgdyby poecie śpieszno było wypowiedzieć,

---

[1]) Czyt. *Fle'cze(r).*

co ma jeszcze do wypowiedzenia, bo czuje, że „reszta jest milczeniem“. Pełno tu niezmiernie śmiałych i wyrazistych, a krótkich wyrażeń obrazowych. Po jednem następuje szybko drugie, jakby tamto poetę znużyło. Styl robi się przesadnie zwięzły. Więcej myśli, niż wyrazów.

Niema materjalnych dowodów na to, że niektóre utwory czwartej epoki są tylko poczęści autentyczne, lecz są silne dowody z zakresu t. z. ewidencji wewnętrznej (zawarte w samych dramatach — w ich stylu, obrazowaniu, języku i wierszu). Jeżeli Szekspir z początkiem swej karjery — co również stwierdza właściwie jedynie analiza krytyczna — pisywał do spółki z innymi, to czynił to jako początkujący dramaturg, pragnący osiągnąć powodzenie i dać się poznać dzięki sławniejszemu nazwisku współpracownika. Pod koniec życia Szekspira było prawdopodobnie wręcz przeciwnie. Gdy rozpoczęta sztuka przestała go interesować, zostawiał ją do ukończenia komuś drugiemu, oddając mu przez to przysługę, jakiej zapewne doznał był od Marlowe'a.

PERYKLES, KSIĄŻĘ TYRU

istniał w roku 1608, a był drukowany w następnym. Nie wszedł do pierwszego *folio*, lecz dopiero do trzeciego w r. 1664, i to razem z sześciu innemi dramatami, które krytycy prawie jednogłośnie uznali za nieautentyczne. Natomiast wszyscy prawie widzą w „Peryklesie“ wyraźne ślady ręki Szekspira. Przeciwko temu, jakoby mógł być autorem całości, przemawia słabość wielu scen i przestarzała technika dramatyczna, gdyż część obfitej akcji ujęta jest w opowiadanie poety Gowera.[1]) On to bowiem z końcem wieku XIV umieścił był w poemacie „Confessio amantis“ („Spowiedź kochanka“) długą, zawiłą, nieprawdopodobną a niezwyczajną historję o Apolonjuszu z Tyru, którego w dramacie przechrzczono na Peryklesa. Jak w średniowiecznych misterjach pojawiała się czasem osoba, zwana *the Presenter*, która udzielała wstępnych informacyj i robiła pewne uwagi, tak też występuje Gower między aktami, a nawet w środku aktów. Przemawia staroświeckim, niezgrabnym wierszem i używa archaizmów. Pomysł wynikł naturalnie z niemożności przedstawienia scenicznego całych dziejów Peryklesa. Ale i to

[1]) Czyt. *Gaŭ'ə(r)*.

nie wystarczyło, wprowadzono więc jeszcze drugi przestarzały środek, pantomimę.

Trudno przypuszczać, aby Szekspir, mając za sobą „Hamleta" i „Otella", uczestniczył w układaniu planu „Peryklesa". Wedle krytyki poprostu napisał tylko parę scen, związanych z jego treścią, przedewszystkiem wspaniałą scenę na pokładzie okrętu (początek aktu III). Szaleje straszliwa burza i grozi podróżnym śmiercią, a pod pokładem rodzi się właśnie córka Peryklesa.

Młoda małżonka księcia wygląda na umarłą. Zabobonni żeglarze sądzą, że trup może przynieść statkowi nieszczęście, żądają więc od Peryklesa, aby ją rzucić w morze. Ich wola zostaje spełniona. Lecz skrzynię z ciałem Taizy fale wyrzucają na ląd w Efezie, a biegły lekarz przywraca księżnę do życia. Zostaje ona kapłanką Diany. Niemowlę, urodzone na morzu i nazwane dlatego Mariną,[1]) Perykles oddaje w opiekę namiestnikowi Tarsu, a sam udaje się do Tyru. Marina wyrasta na piękną dziewicę, ale i ona przechodzi różne ciężkie przygody, a ojciec sądzi, że umarła. Utraciwszy w swem przekonaniu wszystko na świecie, popada w ponurą melancholję. Odzyskanie przez niego żony i córki kończy dramat.

Mimo ogólnego podobieństwa „Peryklesa" do innych utworów Szekspira z tej epoki i wspólności pewnych motywów, udział poety jest zapewne mniejszy, niż przeważnie przypuszczają i ogranicza się do upiększenia kilku scen zmianami i dodatkami. Że zaś Szekspir zdecydował się na ich poczynienie, to — poza potrzebą teatru — przypisać należy zgodności tematu z jego ówczesnym nastrojem.

CYMBELIN[2])

posiada również wielką obfitość akcji, ale nie zawdzięcza jej jednolitemu źródłu, stanowi bowiem połączenie epizodu z bajecznej historji brytyjskiej z treścią noweli Boccaccia i własnemi dodatkami poety.

Król Brytanji Cymbelin ma z pierwszego małżeństwa córkę Imogenę. Dwóch jego synów wykradł Belarjusz, skazany niesprawiedliwie na wygnanie, i od długich lat niewiadomo, co dzieje się z nimi. Król ożenił się powtórnie, a druga żona opanowała go zu-

---

[1]) Od łacińskiego *mare*—morze.

[2]) Po ang. Cymbeline, czyt. *Sim'belajn.*

pełnie. Radaby skorzystać z tego wpływu, wydając Imogenę za Klotena, swego syna z pierwszego małżeństwa, który łączy wysokie mniemanie o sobie z rzadką głupotą. Lecz Imogen poślubia potajemnie ubogiego szlachcica Posthumusa. Rzecz wydaje się i Cymbelin, wpadłszy w gniew, każe mu kraj opuścić. Królowa uważa związek za nieistniejący i dalej usiłuje narzucić pasierbicy Klotena. Jest to kobieta o zbrodniczych instynktach. Pragnie otruć Pizanja, wiernego sługę, któremu Posthumus powierzył opiekę nad Imogeną. Więc daje mu jako cudowny kordjał pokrzepiający lekarstwo, otrzymane od przybocznego medyka jako truciznę. Lecz przezorny lekarz przypuszczał coś złego i dał jej tylko środek usypiający.

Wygnany Posthumus pada ofiarą podobnej intrygi, jak Otello. Przewrotny Włoch Jachimo rzuca dla wygrania zakładu potwarz na jego żonę, dostarczając złudnych dowodów. Posthumus poleca Pizanjowi zabić Imogenę, przysyłając list, który ma ją skłonić, aby rzekomo dla zobaczenia się z mężem udała się potajemnie w dziką i pustą okolicę nadmorską. Sługa początkowo ma zamiar wypełnić rozkaz, lecz w ostatniej chwili brak mu serca. Dostarcza więc swej nieszczęśliwej pani męskiego przebrania, radząc jej, aby wstąpiła w służbę cesarskiego posła Kajusa Lucjusza, który właśnie wraca z Brytanji do Rzymu. Tam będzie miała sposobność zbadać, jakim sposobem Posthumus powziął o niej tak złe wyobrażenie, że chciał ją zgładzić. Posthumusowi pisze Pizanjo, że wolę jego wykonał i posyła na znak krwawą chustkę.

Za radą królowej Cymbelin odmówił Rzymowi płaconego dawniej haraczu i można spodziewać się wojny, gdyż Lucjusz otrzymuje rozkaz przeprawić się z kilku legjonami do Brytanji. Tymczasem Pinzajo wrócił na dwór. Kloten domyśla się, że musi on coś wiedzieć o ucieczce Imogeny, i grozi mu śmiercią, jeżeli Pizanjo nie wyzna wszystkiego. Wówczas sługa, sądząc, że Imogena jest już poza Brytanją, pokazuje mu ów list Posthumusa, naznaczający spotkanie, a Kloten pośpiesznie udaje się na wskazane miejsce. Na urągowisko przebiera się w szaty Posthumusa, których musi mu dostarczyć Pizanjo.

Pośród głębokiego boru mieszka w jaskini stary Belarjusz z dwoma młodzieńcami, którzy uważają go za ojca. Są to synowie Cymbelina, Gwiderjusz i Arwiragus, ale Belarjusz i sam przybrał inne nazwisko i im nadał nowe. Żyją w prostocie obyczajów, oddając się myślistwu. Do ich siedziby zbliża się strudzona Imogen w męskich

szatach. Ponieważ mieszkańcy jaskini są na polowaniu, wołania jej nie odnoszą skutku. Wchodzi więc z trwogą do wnętrza i zaspokaja głód znalezioną strawą. Belarjusz po powrocie spostrzega gościa:

Stójcie, nie wchodźcie.
Gdyby istota, co tam jest, nie jadła
Zapasów naszych, wziąłbym ją za elfa.

Gwiderjusz. Co zaszło, panie?

Belarjusz. Na Jowisza, anioł,
A jeśli nie, to ziemska doskonałość.
Patrzcie na boskość, która wzięła na się
Chłopięcą postać.

(Imogen wraca z jaskini.)

Imogen. Krzywdzić mnie nie chciejcie,
Dobrzy panowie. Nimem wszedł, wołałem
I chciałem był wyprosić albo kupić
To, com wziął. Wierzcie mi, nic nie ukradłem,
Nie ukradłbym też, choćbym zastał ziemię
Zasłaną złotem. Oto są pieniądze
Za mój posiłek. Chciałem je położyć
Na stole, gdym jeść skończył i odchodził
Wśród modłów za pomyślność gospodarza.

Belarjusz. Pieniądze, chłopcze?

Arwiragus. Niech wprzód drogi kruszec
Zmieni się w błoto — zresztą, kto sam nie czci
Bóstw, co są błotem, wyżej go nie ceni.

Imogen. Gniewacie się, jak widzę. Wiedzcie o tem,
Że jeśli mnie za błąd mój zabijecie
To i tak byłbym umarł, gdybym nie był
Popełnił go.

Belarjusz. Gdzie zdążasz?

Imogen. Do przystani
Milfordzkiej.

Belarjusz. Jak się zwiesz?

Imogen. Fidele, panie.
Mój krewny ma odpłynąć do Italji
I w Milford wsiadł na okręt. Idąc za nim
I upadając z głodu, przewiniłem.

Belarjusz. Piękny młodzieńcze, nie myśl o nas, proszę,
Jako o zbójach, ani po tem dzikiem
Miejscu, co jest nam domem, nie sądź naszych
Serc, bo są dobre. Źleś nie trafił do nas.
Już zmrok zapada. Nim odejdziesz, lepszą
Dostaniesz strawę i podziękowanie,
Żeś został, aby zjeść ją. Nuże, chłopcy,
Pozdrówcie go!

Gwiderjusz. Młodzieńcze, gdybyś był kobietą,
Gorąco pragnąłbym być twoim sługą.

Arwiragus natomiast cieszy się, że gość jest mężczyzną. Będzie go kochał, jak brata. Mimo całej sympatji nowego otoczenia, Imogen trapi się widocznie swym losem i czuje się chora. Pizanjo dał jej był cudowny kordjał, otrzymany od królowej. Teraz próbuje Imogen leku i pod nieobecność mężczyzn zapada w jaskini w sen, podobny do śmierci. Tymczasem zjawia się wpobliżu Kloten. Belarjusz poznaje go i oddala się, każąc synom iść za sobą. Lecz Kloten zatrzymuje Gwiderjusza. Uważa go za rozbójnika i po krótkiem starciu słownem rzuca się na niego z mieczem, aby polec z jego ręki. Belarjusz jest tem zmartwiony, gdyż obawia się, że Klotena będą szukali. Nadchodzi jednak cięższe zmartwienie. Arwiragus znajduje Imogenę zimną i bezwładną. Postanawiają oddać chłopcu ostatnią posługę.

A r w i r a g u s. Smętną twą mogiłę
Będę ozdabiał najpiękniejszem kwieciem,
Jak długo lato potrwa i ja będę
Przebywał tu. Nie zbraknie ci bladego
Pierwiosnka, co jest do twych lic podobny,
Ni też dzikiego hiacyntu barwy
Błękitnej, jak twe żyłki, ani głogu,
Co — bez potwarzy — od oddechu twego
Nie był wonniejszy. Miłosiernym dzióbkiem —
O dzióbku, jakiż czynisz wstyd bogatym
Dziedzicom, którzy pozwalają ojcom
Spać bez pomnika! — pliszka ci przyniesie
To kwiecie, przyda zaś i mech puszysty,
Gdy już zabraknie kwiatów, by przed zimy
Srogością ciału twemu dać ochronę.[1])
G w i d e r j u s z. Skończ, proszę, i nie igraj dziewczęcemi
Słówkami z rzeczą, co jest tak poważna.

Młodzieńcy śpiewają nad rzekomemi zwłokami pieśń następującą:

G w i d e r j u s z. Nie drżyj już przed żarem słońca,
Nie bój się zimowych burz.
Ziemski trud twój dobiegł końca,
Swą zapłatę wziąłeś już.
Chłopcy, dziewczęta z twarzą różaną,
Jak kominiarze, prochem się staną.
A r w i r a g u s. Gniew i broń tyrana krwawa
Niech nie budzą w tobie drżeń,

[1]) W mowie tej zużytkowany jest stary zabobon angielski, że pliszka czerwonogardła i inne drobne ptaszki opiekują się zwłokami, opuszczonemi przez ludzi.

Nie kłopocze odzież, strawa,
Dąb i trawkę równo ceń.
Berło wraz z wiedzą wypróbowaną
Tak samo skończą, prochem się staną.

Gwiderjusz. Już przed gromem nie kryj głowy.
Arwiragus. Ni na błyskawice bacz.
Gwiderjusz. Sądu nie bój się, obmowy.
Arwiragus. Już skończyłeś śmiech i płacz.
Obaj. I kochankowie z duszą wiośnianą
Narówni z tobą prochem się staną.
Gwiderjusz. Niechaj cię nie dręczą czary.
Arwiragus. Niech nie woła guślarz mary.[1])
Gwiderjusz. Żaden duch niech tu nie gości.
Arwiragus. Złe nie jawi się w bliskości.
Obaj. W proch obracaj się spokojnie,
Łzy zaś grób niech roszą hojnie.

Jak właściwie Belarjusz i młodzieńcy postąpili z ciałem, nie widać z tekstu. Może złożyli je przed wykutym w skale grobowcem, aby później przenieść je do środka, może umieścili w samym grobowcu, którego jednak nie zamknęli. Obok leży trup Klotena z uciętą głową. Gdy wszyscy odeszli, Imogen odzyskuje przytomność. Majaczą się jej wspomnienia samotnej wędrówki:

Tak, panie, do Milfordu. Jak iść trzeba?
— Dziękuję. — Przez te gąszcze? — A daleko?
— O Boże, aż sześć mil! Czy to możliwe?
— Położę się po całonocnej drodze,
Lecz muszę spać osobno. — Bogi i boginie!
Te kwiaty równe są ziemskiemu szczęściu,
Ten krwawy trup jak troski, co je trują.
Ach, mam nadzieję, że to sen, bo przecie
Zdawało mi się, że jaskini strzegę
I że gotuję dla poczciwych ludzi.
Lecz tak nie było, wszystko było strzałą
Z niczego, wystrzeloną w nic, zrodzone
Z majaków ćmiących mózg. Czasami bywa,
Że nasze oczy ślepe są, jak umysł.
Naprawdę, dotąd drżę ze strachu, ale
Jeżeli w niebie jeszcze pozostała
Litości kropla, drobna, ni to oko
Mysikrólika, dajcie mi, o groźni
Bogowie, resztkę jej! — Majak nie znika,
Choć nie śpię, jest i we mnie i poza mną.
Nie, to nie złuda, czuję ją dotykiem.

[1]) Wedle przesądów epoki szekspirowskiej największe udręczenie dla ducha.

Imogen poznaje teraz suknie. Jest przekonana, że leży przed nią trup męża. Przypisuje śmierć jego zmowie Pizanja z Klotenem. Sądzi, że list z rozkazem jej zabicia, który pokazywał jej Pizanjo po przybyciu w okolicę Milfordu, był sfałszowany. Dziwne działanie kordjału wydaje się jej potwierdzeniem tych przypuszczeń. Rzuca się w rozpaczy na zwłoki i tak znajduje ją Lucjusz, który powrócił już do Brytanji na czele wojska i ciągnie przeciw Cymbelinowi. Imogen błaga go, aby ciało kazał pogrzebać, a ją wziął z sobą jako służącego.

Tymczasem Arwiragus i Gwiderjusz proszą Belarjusza, aby im pozwolił stanąć w szeregach brytyjskich. Belarjusz obawia się poznania, lecz nie chce opuścić swych przybranych synów i oświadcza, że będzie im towarzyszył mimo niebezpieczeństwa.

Posthumus przybył na wyspę z Rzymianami. Dręczy się myślą o śmierci Imogeny i ma żal do Pizanja, że go ten zbyt skwapliwie posłuchał. Nie ma zamiaru walczyć przeciw rodakom, zrzuca więc z siebie rzymski ubiór i w przebraniu wieśniaka brytyjskiego staje w szeregach Cymbelina. W pierwszem starciu walczy z Jachimem i rozbraja go, ale darowuje mu życie, nie poznawszy. Zbrodniarz przypisuje swą klęskę w boju z jakimś nędznie odzianym żołnierzem karze bogów i wyrzutom sumienia.

Legjony rzymskie biorą górę, sam Cymbelin dostaje się do niewoli, a jego ludzie uciekają w popłochu. W tej chwili rzucają się na pomoc Belarjusz, Gwiderjusz i Arwiragus. Wstrzymują pierzchających Brytyjczyków. Równocześnie nadbiega Posthumus. W czterech uwalniają króla i nadają bitwie inny obrót. Klęska najezdników jest zupełna. Teraz Posthumus, który pragnie śmierci, przebiera się znów za Rzymianina i zostaje ujęty. Ten sam los spotyka Lucjusza, Imogenę i Jachima.

W celi więziennej oczekuje Posthumus śmierci. Sądzi, że jego życie, choć mniej cenne od życia Imogeny, będzie jednak pewną zapłatą za nie. Ukazują mu się we śnie duchy rodziców i braci, błagające Jowisza o litość dla niego. Jawi się wreszcie sam Jowisz i obiecuje modłów wysłuchać. Gdy Posthumus przebudził się, nadchodzą dozorcy więzienia, zdejmują mu kajdany i prowadzą przed oblicze Cymbelina.

Rozjuszony ciężkiemi stratami, poniesionemi w bitwie, lud domaga się stracenia wszystkich jeńców, a król przychyla się do tego życzenia. Wódz rzymski, który miał czas przywiązać się do swego

pazia, jest gotów umrzeć, natomiast prosi o jego życie. Cymbelin chętnie przystaje, a nawet zapowiada, że spełni łaskę, o jaką poprosi Fidele. Lucjusz spodziewa się, że tą łaską będzie przebaczenie dla niego, lecz Imogen myśli o czem innem. Przystępuje do Jachima, a spostrzegłszy na jego palcu pierścień, który Rzymianin wygrał w zakład od Posthumusa, pyta go o pochodzenie klejnotu. Jachimo wyznaje, jak oszukał łatwowiernego Brytyjczyka, rzucając potwarz na jego żonę. Posthumus słyszy to opowiadanie i, tracąc panowanie nad sobą, przerywa mu wybuchem żalu i wściekłości. Imogen usiłuje go uspokoić, ale zrozpaczony człowiek uderza rzekomego pazia. W tej chwili Pizanjo woła: „Dopiero teraz zabiłeś Imogenę!“ Wyjaśnia się naprzód historja kordjału królowej. Potem Imogen przebacza mężowi i rzuca się w jego objęcia. Pizanjo wyjaśnia zniknięcie Klotena, a Gwiderjusz przyznaje się do jego zabicia. Cymbelin grozi mu śmiercią i tym sposobem zmusza Belarjusza do wykrycia nowej tajemnicy. Odzyskawszy synów, król przywraca go do łaski. Nawet Jachimo uzyskuje przebaczenie. Wreszcie rozczulony król nietylko cofa wyrok na jeńców rzymskich, ale zobowiązuje się wrócić pod zwierzchnictwo cesarza, gdyż złamanie traktatu przypisuje radom niegodziwej żony, która tymczasem umarła, wyznawszy wprzód szereg spełnionych złych czynów i szereg dalszych zbrodniczych zamiarów, między innemi plan otrucia męża, aby Kloten mógł zasiąść na tronie. Dramat kończy się ogólną radością i zgodą.

Widać z powyższego streszczenia, jak obfita, zawikłana i pełna nieprawdopodobieństw jest treść „Cymbelina“. To też wartość utworu polega jedynie na szczegółach. Nawet charakterystyka jest blada. Tylko urocza postać Imogeny wbija się silnie w pamięć. Piękności poetyckie lepiej ujawniają się w lekturze, niż na scenie, to też dramat rzadko pojawia się na niej. Miałem przed kilku laty sposobność widzieć go w jednym z teatrów londyńskich. Było to, pomimo złożenia głównej roli w ręce największej zapewne współczesnej tragiczki angielskiej, Sybilli Thorndike,[1]) przedstawienie nieudałe i nużące.

ZIMOWA OPOWIEŚĆ

opiera się na prozaicznem opowiadaniu Roberta Greene'a, z którego poeta wziął historję i geografję tak fantastyczną, że nieledwie weszła w przysłowie. I tu sprężyną akcji jest zazdrość — tym razem nie

---

[1]) Czyt. *θo(r)n'dajk.*

poddana przez zbrodniczego potwarcę, lecz opanowująca umysł bohatera samorzutnie. Będąc podejrzliwym z natury, Leontes, król Sycylji, wmawia w siebie jedno urojenie za drugiem i chce zgładzić skrytobójczo swego gościa i dotychczasowego przyjaciela, króla Czech Poliksenesa. Lecz niedoszły wykonawca zbrodni, Kamillo, ostrzega Poliksenesa i uchodzi wraz z nim potajemnie z kraju.

Leontes widzi w tem potwierdzenie podejrzeń, wtrąca do więzienia swą cnotliwą małżonkę Hermjonę, a urodzone właśnie niemowlę płci żeńskiej każe porzucić na wybrzeżu czeskiem. Przedtem jeszcze wyprawił poselstwo do wyroczni delfickiej i nie wątpi, że jej odpowiedź ogłosi winę królowej. Wyrocznia jednak nietylko uznaje ją za niewinną, ale zapowiada karę bogów: Leontes będzie żył bez dziedzica, dopóki nie znajdzie się dziecię, które skazał na zgubę. W chwili odczytania tych słów, przynoszą wieść, że starszy synek króla umarł nagle. Hermjona pada zemdlona, wynoszą ją i po jakimś czasie słyszymy, że i ona nie żyje. Ponieważ jest za późno, aby rozkaz co do niemowlęcia odwołać, Leontes zostaje na świecie samotny. Całe jego dalsze życie będzie pokutą za nieszczęście, którego sam był sprawcą.

Upływa lat kilkanaście, o czem widzom oznajmia uosobienie czasu przed aktem przedostatnim. Dziecię znalazł poczciwy pasterz i nazwał Perditą („zgubioną“). Wyrosło na cudowną dziewicę i uważa się za jego córkę. Pokochał ją syn Poliksenesa, Florizel, a wiedząc, że ojciec nigdy nie zgodziłby się na takie małżeństwo, ukrywa przed nim swą miłość i odwiedza chatę pasterza w przebraniu. Perdita jest mu wzajemna, lecz drży o przyszłość.

Szekspir maluje teraz z widoczną przyjemnością atmosferę wiejską, wśród której rzecz się dzieje, i doroczną uroczystość strzyżenia owiec, obchodzoną wśród wesołych zabaw. Obraz urozmaica postać Autolika. Jest to łotrzyk, żyjący z drobnych oszustw i kradzieży. Uprawia swe rzemiosło z takim humorem, tak ochocze śpiewa piosenki i tak żywo odczuwa niefrasobliwą swobodę życia na łonie natury, że mimo wszystko trudno oprzeć się pewnej sympatji.

Oto położył się na drodze i jęczy. Nadchodzi głupkowaty syn pasterza,[1]) który przygarnął był Perditę. Ma robić sprawunki na zabawę i głośno powtarza sobie, co mu kazano kupić.

---

[1]) Jak często, osoba ta nazywa się w pierwszem wydaniu poprostu klaun i tak ją będziemy określali.

Autolik. Ach, pocóż się urodziłem!

Klaun. W imię —

Autolik. Oj, pomóż mi, pomóż! Ściągnij ze mnie tylko te łachmany — a potem śmierć, śmierć...

Klaun. Ach, ty biedaku. Trzebaby prędzej włożyć na ciebie więcej łachmanów, niż te zdejmować.

Autolik. Och, panie, ich obrzydliwość dolega mi bardziej, niż kije, jakie otrzymałem. A były tęgie i możnaby je liczyć na miljony.

Klaun. Biednyś ty, człowiecze. Miljon kijów to nie byle co.

Autolik. Obrabowano mnie i zbito. Zabrano mi pieniądze i suknie, a włożono na mnie te ohydne szmaty.

Klaun. Tak? Czy to był jeździec, czy pieszy?

Autolik. Pieszy, dobry panie, pieszy.

Klaun. Rzeczywiście, te suknie patrzą na piechura. Gdyby to był płaszcz jezdnego, to chyba widział zacięte boje. Podaj mi rękę, pomogę ci. No, podaj rękę *(podnosi go)*.

Autolik. Oj, dobry panie, ostrożnie — oj!

Klaun. Ach, ty nieboraku!

Autolik. Dobry panie, powoli, dobry panie! Zdaje się, że mam złamaną łopatkę.

Klaun. Jak to, nie możesz utrzymać się na nogach?

Autolik *(okradając go)*. Powoli, kochany panie; dobry panie, powoli! Spełniłeś wobec mnie miłosierny uczynek.[1])

Klaun. Potrzebujesz pieniędzy? Mogę ci dać parę groszy.

Autolik. Nie, kochany panie, nie, zaklinam cię.[2]) Mam tu krewniaka nie dalej, niż o trzy ćwierci mili. Szedłem do niego. Tam dostanę pieniędzy i wszystkiego, czego mi będzie trzeba. Nie żądaj, abym od ciebie przyjmował pieniądze, to rani moje serce.

Klaun. Cóż to za człowiek cię obrabował?

Autolik. Drab, panie, który, wiem, włóczył się z kartami w kieszeni.[3]) Wiem też, że swego czasu służył u królewicza. Nie mogę powiedzieć, dobry panie, za którą z jego cnót przepędzili go stamtąd kijem, ale tak stało się na pewne.

Klaun. Za który z występków, chciałeś powiedzieć. Cnoty z dworu nie przepędzają kijem, lecz ją pielęgnują, aby tam pozostała, a przecież wpada tylko, jak po ogień.

Autolik. Występków, chciałem powiedzieć, panie. Znam dobrze tego człowieka. Potem chodził z małpą; potem był woźnym czy sługą sądowym. Potem wyrwał skądeś jasełka o marnotrawnym synu i zaślubił żonę kotlarza o milę od mego kawałka ziemi i domu, aż przeszedłszy tyle łajdackich zawodów, poświęcił się wyłącznie łotrostwu. Niektórzy nazywają go Autolikiem.

---

[1]) Autolik rozumie to podwójnie — klaun zaopatrzył go w pieniądze.

[2]) Gdyby klaun sięgnął do kieszeni, przekonałby się, że jest okradziony. Stąd protesty Autolika.

[3]) W oryginale mowa jest o pewnej grze, przy pomocy której wyłudzano pieniądze na odpustach i jarmarkach.

Klaun. A niechże go tam! To złodziej, jak Boga kocham, złodziej! Włóczy się po odpustach, jarmarkach i hecach niedźwiedzich.

Autolik. Święta prawda, panie. To ten łajdak ustroił mnie w takie suknie.

Klaun. Niema bardziej tchórzliwego łotra, jak Czechy długie i szerokie. Gdybyś tylko był zrobił groźną minę i plunął na niego, byłby dał drapaka.

Autolik. Muszę ci wyznać panie, że nie jestem do bitki. Tchórz mnie oblatuje. Ręczę, że musiał to wiedzieć.

Klaun. Jak czujesz się teraz?

Autolik. Ach, drogi panie, znacznie lepiej, niż się czułem. Mogę trzymać się na nogach i chodzić. Pożegnam się nawet z tobą i pójdę noga za nogą do mego krewnego.

Klaun. Odprowadzić cię?

Autolik. Nie, poczciwy panie. Nie, nie, drogi panie.

Klaun. Bądź zdrów. Muszę iść kupić korzeni na strzyżę.

Autolik. Niech ci Bóg szczęści, słodki panie.

(Klaun wychodzi.)

Nie zdźwigasz ty się, niosąc te korzenie. Zjawię ja się i na waszej strzyży, a jeżeli z tej łotrowskiej sprawki nie zrodzi się druga i nie postrzygą was, niby owce, to niech moje imię wykreślą z hultajskiego rejestru, a wpiszą do złotej księgi cnoty!

(Śpiewa.) Dalejże ścieżką! Przez przełaz[1]) hop!
Ziemia ucieka z pod stóp — ho, ho!
Dzień cały idzie wesoły chłop,
Smutny po mili już trup — ho, ho!

(Wychodzi.)

Następuje zabawa u pasterza, ujęta w ramy jednej długiej sceny. Złączone tu są nad wyraz szczęśliwie różnorodne pierwiastki — liryka sielankowa, ozdobiona wedle mody elżbietańskiej mnogiemi reminiscencjami z mitologji; humor, którego przedstawicielami są mniemany ojciec i mniemany brat Perdity, dziewczęta wiejskie, ale przedewszystkiem Autolik; wreszcie tragizm, gdyż Poliksenes, wykrywszy zaloty syna do dziewczyny z gminu, udaje się w towarzystwie Kamilla na pasterskie święto. Obydwaj są w przebraniu i w pewnej chwili król zrzuca je, aby przerażonemu synowi zagrozić swym gniewem, a Perdicie i jej rodzinie strasznemi karami.

Rola nieświadomej swego urodzenia córki królewskiej, pełnej godności, choć wychowanej w prostocie, niewinnej, choć kochającej, robi niezwykle urocze wrażenie. Oto słowa, które wypowiada ona do pasterek:

---

[1]) Koloryt lokalny jest u Szekspira zawsze angielski, a jedną z cech wsi angielskiej są liczne przełazy w płotach — t. j. schodki, po których człowiek przejdzie, ale które stanowią przeszkodę dla bydła.

O Prozerpino, gdzież są dziś te kwiaty,
Któreś przestrachem zdjęta, upuszczała
Z rydwanu Disa[1])? Gdzie narcyzy, które
Jawią się przed jaskółką i pięknością
Marcowych wichrów zdobywają litość?
Fiołki, nie mieniące się barwami,
A jednak słodsze, niż Junony oko
I oddech Cyterei?[2]) I wy, blade
Pierwiosnki, które czeka zgon bezżenny,
Zanim ujrzycie promiennego Feba[3])
W jego potędze — częsty to los dziewic —?
I wy, kulczyki, nie strwożone śniegiem?
I ty, o kwiecie, który zwą cesarską
Koroną? Lilje różnych barw i kształtów
Z pierwszym kosaćcem? Brak mi ich tu teraz,
By wieńce dla was wić i by przysypać
Drogiego przyjaciela górą kwiecia.

Autolik jawi się jako wędrowny przekupień. Sprzedaje wstążki, płótna, rękawiczki i inne przedmioty, pożądane dla wiejskich elegantów czy elegantek, a także drukowane „ballady", bardzo popularne w elżbietańskiej Anglji.

Autolik. Oto inna ballada, o rybie, która ukazała się na wybrzeżu morskiem ośmdziesiątego kwietnia, o dziesięć mil nad wodą i śpiewała tę balladę przeciw twardym sercom dziewcząt. Sądzono, że była to kobieta, przemieniona w zimną rybę za obojętność dla tego, co ją kochał.[4]) Ballada jest bardzo żałosna, a prawdziwa.

Dorkas. Myślisz, że prawdziwa?

Autolik. Jest na niej podpisanych pięciu sędziów i tylu świadków, żeby ich moja torba nie pomieściła.

Zapowiedziawszy srogą zemstę nad wszystkimi, król oddalił się, Kamillo pozostaje. Stary dworzanin żyje w Czechach wśród zaszczytów i zbytku, lecz tęskni za ojczyzną. Namawia więc Florizela, aby uszedł z Perditą do Sycylji. Sam jednak ma zamiar donieść o tem Poliksenesowi, gdyż spodziewa się, że król będzie osobiście ścigał zbiegów i jego zabierze z sobą. Książę zamierza przebrać się. W tej chwili nawija się Autolik i za swój skromny ubiór otrzymuje wspa-

[1]) Dis czyli Pluton miał porwać Prozerpinę, gdy zbierała kwiaty, i unieść do swego podziemnego królestwa.

[2]) Bogini miłości Wenery.

[3]) Boga słońca — więc zanim wiosenne słońce przygrzeje.

[4]) Podobny motyw mamy w balladzie Mickiewicza „Rybka".

niałe dworskie szaty, poczem kochankowie udają się na okręt. Oto uwagi, jakie robi, zostawszy sam, Autolik, który jest w wybornym humorze, bo nietylko paraduje w stroju królewicza, ale i obłowił się grubo, okradając kupujących.

Rozumiem, o co idzie, słyszałem. Rzezimieszek musi mieć otwarte uszy, bystre oczy i sprawną łapę. Trzeba mu i dobrego nosa, coby umiał wywąchać robotę dla innych zmysłów. Jak widzę, żyjemy w czasach, w których powodzi się drabowi. Cóżby to była za zamiana bez żadnej dopłaty! Ba, a ile mi do moich łachów dopłacili! Niema gadania, bogowie tego roku przymrużyli jedno oko na nasze sprawki i możemy robić, co nam tylko do głowy strzeli. Sam książę puścił się na łajdactwo — daje przed ojcem drapaka ze swoim ukochanym kamieniem u nogi. Gdybym nie uważał za cnotliwy postępek donieść o tem królowi, tobym tak zrobił, ale sądzę, że większem hultajstwem będzie zatrzymać to w tajemnicy. Nie sprzeniewierzam się więc swemu zawodowi.

(Wchodzą pastor i klaun.)

Nabok, nabok! Tu jest znowu coś dla mądrej głowy. Każdy zakręt ulicy, każdy sklep, kościół, egzekucja[1]) dostarcza roboty pilnemu człekowi.

Pasterz i syn są po ucieczce Perdity z Florizelem jeszcze bardziej wystraszeni, niż poprzednio. Radziby uzyskać posłuchanie u króla i dowieść mu rzeczami, znalezionemi niegdyś przy Perdicie, że nie należy ona do ich rodziny. Autolik podsłuchuje, postanawia tedy równocześnie oddać usługę księciu i samemu coś skorzystać. Zdjąwszy przyprawną brodę, zbliża się do nich i udaje dworskiego dostojnika. Puszczając wodze fantazji, opowiada, jak okropne kary obmyślono dla ojca i brata Perdity. Prostacy błagają, aby im dopomógł i ofiarują mu za to pieniądze. Autolik przyjmuje chętnie, poczem prowadzi ich na okręt, odpływający do Sycylji, twierdząc, że na pokładzie zastaną króla.

Leontes przyjął radośnie Florizela, widząc w jego przybyciu dowód, że mu Poliksenes przebaczył. Książę przedstawił Perditę jako swą żonę, córkę króla libijskiego, a jej urok i wdzięk wywołały ogólny podziw. Lecz nadchodzi wieść o przybyciu Poliksenesa z Kamillem. Na szczęście jawią się także przywiezieni przez Autolika pasterz z synem i tajemnica pochodzenia Perdity wychodzi najaw. Zbrodniczy zamysł, jaki Leontes niegdyś żywił przeciw Poliksenesowi, idzie w zapomnienie i małżeństwo dzieci kładzie kres nieprzyjaźni rodziców. Ponieważ wszystko wynikło z pomysłu Autolika, rzezimieszek postanawia poprawę i spodziewa się świetnych nagród,

[1]) Egzekucje za czasów Szekspira były publiczne i ściągały tłumy ludzi, żądnych krwawej sensacji.

a pasterz i syn jego, którzy rozkoszują się swem wyniesieniem do stanu szlacheckiego, przebaczają mu jego przewinienia i obiecują je przemilczeć, aby mu nie psuć karjery.

Szczery żal i pokuta Leontesa za niegodne postępowanie względem przyjaciela i żony jednają mu i dalszą nagrodę. Wierna dama dworu Hermjony, Paulina, która w obronie swej pani ostro stawiała się niegdyś wobec Leontesa, zaprasza go do siebie, aby mu pokazać posąg zmarłej rzekomo królowej, wyrzeźbiony przez sławnego artystę włoskiego. Całe towarzystwo udaje się do Pauliny.

Leontes pamięta żonę bez zmarszczek, posąg przedstawia kobietę starszą, lecz Paulina wyjaśnia, że było zamiarem rzeźbiarza dać wizerunek królowej takiej, jakby wyglądała po latach szesnastu. Paulina chce opuścić zasłonę, gdyż Poliksenes jest tak wzruszony, że zachodzi obawa, aby nie miał zbyt daleko posuniętych złudzeń. Rzeczywiście dziwi się on zręczności artysty, który potrafił wywołać wrażenie, że wykuta z kamienia postać oddycha. Błaga, aby nie zakrywać posągu. Chce złożyć na jego ustach pocałunek, lecz Paulina zabrania, ponieważ podobno jeszcze farby nie zaschły. Zapowiada jednak, że potrafi wprawić statuę w ruch. Trzeba tylko, aby obecni wzbudzili w sobie wiarę. Kto uważa, że to wzbroniona sztuka czarnoksięska, powinien oddalić się odrazu. Na rozkaz Pauliny rozlegają się tony muzyki.

Paulina. Już czas. Zejdź z piedestału. Nie bądź nadal
Kamieniem. Zbliż się. Niechaj osłupieją
Widzowie. Pójdź, odwalę wieko trumny.
Rusz się — to mało, zejdź. Rzuć śmierci odrętwienie,
Błogi dreszcz życia z niego cię wyzwala.
Widzicie, rusza z miejsca.
(Hermjona schodzi z piedestału.)
Nie pierzchajcie
Strwożeni. Powiedziałam, że me czary
Nie przekraczają dozwolonych granic,
Więc oną nie popełni nic zdrożnego.
— Nie uchodź przed nią, póki nie obaczysz,
Że drugi raz umiera, tembyś bowiem
Ponownie zabił ją. Nie, nie, daj rękę.
W młodości zabiegałeś o jej miłość,
Dziś ona swoją ci oświadcza.

Leontes. Ciepła!
Jeżeli to są czary, niech uchodzą
Za rzecz tak dozwoloną, jak jedzenie!

Poliksenes. Ściska go.

Kamillo. I na szyi mu zawisła!
Jeśli należy do żywego świata,
Niech i przemówi.
Poliksenes. I niech nam objawi,
Gdzie żyła, lub też, jak powstała z martwych.
Paulina. Niechby powiedział kto, że ona żyje!
Hukalibyście nań tak, jak na sowę,
Tak, jak na starej bajki niedorzeczność.
A jednak żywa zdaje się, choć jeszcze
Nie mówi. Chwilkę jeszcze uważajcie.
(Do Perdity.) Ty, piękna pani, zechciej w to się wmieszać,
Klęknij, proś matkę o błogosławieństwo.
Spójrz, dobra pani — oto się znalazła
Nasza Perdita
(wskazuje na Perditę, która klęka przed Hermjoną).
Hermjona. Spójrzcie wdół, bogowie,
I z waszych świętych czar niech łaska spłynie
Na głowę córki mej. — Ty moja, powiedz,
Gdzie skryłaś się przed zgubą, gdzie wzrastałaś.
Jak na ojcowski dwór znalazłaś drogę.
Co do mnie bowiem dowiesz się, że kiedy
Wyrocznia, powtórzona przez Paulinę
Natchnęła mnie nadzieją, że ty żyjesz,
Postanowiłam zostać na tym świecie,
By dziecię swe obaczyć.
Paulina. Czas, czas na to,
Bo jeszcze oni zażądają, abyś
Opowiadaniem radość swą mąciła.
No, idźcież razem, wy szczęśliwcy. Wszystkim
Radości swej udzielcie — a ja, stara
Synogarlica, wzbiję się na jakiś
Uschnięty konar, by do śmierci płakać
Swojego samca, co się już nie znajdzie.

Paulina bowiem utraciła w związku ze strasznemi wypadkami z przed lat szesnastu męża, który odwożąc z rozkazu Leontesa Perditę na wybrzeże czeskie, został pożarty przez niedźwiedzia. Teraz król wydaje ją za Kamilla.

BURZA.

„Cymbelin“ i „Opowieść zimowa“, brane jako całości, nie czynią zadość wymaganiom sceny i utartym pojęciom o dramacie. Natomiast trzeci na pewne autentyczny dramat tej epoki jest dowodem, że Szekspir nie zatracił dawnej zdolności konstrukcyjnej, że o ile

tylko zechciał, umiał nadal pewien kompleks wypadków połączyć organicznie i efektownie przedstawić w skończonym obrazie, w którym wszystko jest celowe i logiczne. Zachował nawet — w tym jedynym wypadku — klasyczną jedność czasu i miejsca, które głosił Ben Jonson. Tamte dwa utwory pociągały szczegółami, w „Burzy" i szczegóły i całość i budowa budzą podziw.

Źródło nie jest znane, jakkolwiek można przypuszczać, że poeta sam nie wymyślił treści.

Książę Medjolanu Prospero wyręczał się w rządach bratem Antonjem, sam zaś oddawał się z zapałem nauce magji. Niegodziwy Antonjo skorzystał z tego, aby pozbawić go tronu. Za obietnicę hołdu i rocznego haraczu otrzymał zbrojną pomoc króla Neapolu Alonsa i opanował stolicę. Bojąc się oburzenia ludności, nie posunął się do jawnego bratobójstwa, kazał jednak Prospera i jego małą córkę Mirandę puścić na morze w starej łodzi, pozbawionej masztu, lin i żagli. Na szczęście wykonanie okrutnego czynu polecono litościwemu człowiekowi. Doradca Alonsa Gonzalo zaopatrzył nieszczęśliwego księcia w zapas jedzenia, słodkiej wody, szat i różnych narzędzi, dodając do tego kilka ksiąg z jego bibljoteki. Prospero dostał się na odległą wyspę, zamieszkałą jedynie przez duchy i przez potwornego syna czarownicy, którą tu niegdyś wygnano. Czarownica uwięziła była najszlachetniejszego i najpiękniejszego z duchów w rozkłutej sośnie. Prospero wyzwolił go z tych męczarni, a mocą swej magji, którą poeta przeciwstawia zbrodniczym praktykom ludzi, wchodzących w zmowę z duchami nieczystemi, zmusił go do służenia sobie przez pewien okres czasu, lecz obiecał zwrócić mu potem swobodę. Dzięki Arjelowi i innym tworom nadprzyrodzonym, uzyskał władzę nad żywiołami. Z dzikim Kalibanem, który od śmierci matki uważał się za pana wyspy, Prospero obchodził się jak najżyczliwiej i nauczył go mówić, ale doznawszy od niego niewdzięczności, zaczął go używać do ciężkich posług i za nieposłuszeństwo lub krnąbrność surowo karać przy pomocy swych duchów.

Tak upłynęło lat kilkanaście. Miranda dorosła. Król Alonso wybrał się w towarzystwie brata Sebastjana, syna Ferdynanda i księcia Antonja w daleką podróż morską. Podczas drogi powrotnej burza, wywołana przez Prospera, rozprószyła flotę i zapędziła okręt królewski w pobliże wyspy.

Sztuka zaczyna się na pokładzie w chwili największego niebezpieczeństwa. Antonjo i Sebastjan przeklinają i lżą marynarzy, za to

poczciwy Gonzalo zachowuje humor i spokój wewnętrzny nawet w obliczu śmierci. Król i syn jego modlą się. Zguba wydaje się nieuniknioną.

Tymczasem Prospero opowiada córce, skąd i w jakich okolicznościach przybyli na wyspę. Oznajmia jej, że niezadługo będzie miał wszystkich nieprzyjaciół w swej mocy. Jawi się Arjel, donosząc, że dokładnie spełnił rozkazy. Marynarze zostali na okręcie, uśpieni cudownym sposobem, podróżni zaś rzucili się do morza i dopłynęli szczęśliwie do brzegów wyspy, ale rozdzieleni na parę grupek, z których żadna nie wie o drugiej. Syn króla błądzi po wyspie samotnie. Prospero każe Arjelowi przybrać postać nimfy morskiej, niewidzialną dla zwykłych śmiertelników,[1] i wydaje mu tajemne rozkazy. Wkrótce nadchodzi Ferdynand, którego Arjel prowadzi w tę stronę tonami harfy i pieśnią.[2]

Arjel *(śpiewa)*. Na żółtych piaskach stańcie wkrąg,
Związżcie się wieńcem rąk;
Uśmiechem fal uciszcie krzyk,
Wdzięczny im złóżcie dyg.
Poskoczcie w tan zwinnemi nóżki,
Zanućcie pieśń, swawolne duszki, —
Cyt, cyt! Coś słyszę!
(Głosy z oddali:) Hau, hau — hau, hau!
Psy nocną mącą ciszę.
(Głosy z oddali:) Hau, hau!
Sza, duszki, cicho!
To kogut, pyszne licho!
Ile ma w piersiach tchu,
Pieje: kukuryku!

Ferdynand. Skąd ta muzyka, z ziemi, czy z powietrza?
Umilkła. Pewnie jakiś bóg tej wyspy
Grać sobie kazał. Siadłszy na wybrzeżu,
Opłakiwałem utonięcie króla,
Mojego ojca, kiedy wtem nad tonią
Zabrzmiała, swemi pieściwemi tony
Łagodząc i ich wściekłość, i mą boleść.
Stamtąd to szedłem za nią, albo raczej
Ona ciągnęła mnie, lecz już ustała.
Nie, znowu się odzywa.

---

[1]) Na scenie elżbietańskiej oznaczał to płaszcz szczególnego wyglądu. Widziałem w pewnym współczesnym teatrze angielskim naśladowanie tej inscenizacji.

[2]) Obie pieśni Arjela podaję w przekładzie prof. Andrzeja Tretiaka (Burza, Bibljoteka Narodowa, serja II, nr. 12).

Arjel *(śpiewa)*. Na morskiem dnie twój ojciec śpi;
W korale kość się zmienia;
Gdzie oczy były, perła lśni —
Nie znajdziesz w nim zniszczenia,
Ale w najrzadsze skarby mórz
Praca go fal zmieniła już.
Nimfy w pogrzebny biją dzwon.
Głosy z oddali. Din, don —
Czy słyszysz? Słuchaj! Din, din, don!
Ferdynand. Pieśń przypomina mi śmierć ojca w falach.
Nie śmiertelnika dzieło to i dźwięki
Nieziemskie. Teraz słyszę je nad sobą.

Widok obcego robi silne wrażenie na Mirandę, która w pierwszej chwili ma go za jednego z duchów, podległych ojcu. Wyprowadzona z błędu, mówi naiwnie, że to trzeci mężczyzna, jakiego ogląda, pierwszy, do którego wzdycha. Ferdynand znów dziwi się, słysząc w jej ustach mowę ojczystą. Zapowiada, że włoży na jej głowę koronę Neapolu.

Teraz przekonywamy się, że Prospero nie dąży do zemsty, lecz do pojednania. Chwali on pocichu zręczność Arjela i obiecuje, że go wynagrodzi wolnością. Ma jednak zamiar wzmocnić budzące się u młodych uczucie pozornemi przeszkodami. Zarzuca Ferdynandowi, że przybył na wyspę z zamiarem odebrania jej prawemu właścicielowi, nazywa go zdrajcą i każe mu iść za sobą, grożąc, że mu nałoży kajdany, będzie go poił morską wodą i żywił jak najgorszą strawą. Oburzony młodzieniec dobywa szpady, lecz dzięki magicznej władzy Prospera ręka obwisa mu bezwładnie. Napróżno Miranda wstawia się za jeńcem, który musi poddać się woli czarnoksiężnika i znajduje jedyną pociechę w tem, że będzie widywał jego córkę. Ona znów zapewnia Ferdynanda, że ojciec jest lepszy, niżby mogło się zdawać, gdyż jeszcze nigdy nie widziała go w takim gniewie.

Tymczasem Alonso, Sebastjan, Antonjo i Gonzalo z kilku dworzanami błądzą po innej części wyspy. Napróżno Gonzalo usiłuje rozproszyć czarne myśli króla żartami, napróżno pocieszają go inni. Alonso rzadko nawet odpowiada, bolejąc w ponurem milczeniu nad stratą syna, o którego śmierci jest przekonany. Jawi się niewidzialny Arjel, a jego powietrzna muzyka zsyła na wszystkich z wyjątkiem Sebastjana i Antonja nagłą senność. Ostatni zasypia król, a brat i książę Medjolanu obiecują czuwać nad nim. Lecz Antonjo zaczyna teraz kusić Sebastjana do zbrodni. Wystarczy zgładzić Alonsa i Gon-

zala, aby zostać królem Neapolu. Reszta śpiących da się pozyskać łaskami i korzyściami. Za swój udział w tym czynie żąda Antonjo zwolnienia od stosunku lennego. Jego podszepty trafiają na grunt podatny i obaj złoczyńcy dobywają już szpad, gdy wraca Arjel i, schyliwszy się nad uchem Gonzala, ostrzega go pieśnią. Starzec budzi się z okrzykiem

O dobrzy aniołowie, strzeżcie króla!

Wszyscy zrywają się. Antonjo i Sebastjan twierdzą, że usłyszeli straszliwy ryk dzikich zwierząt i z tego powodu dobyli broni. Teraz wszyscy ze szpadami w ręku udają się szukać Ferdynanda.

Kaliban z rozkazu Prospera nosi drzewo do jego chaty. Przeklina przytem pana, choć wie, że zostanie za to ukarany. Wtem nadchodzi Trinkulo, błazen króla Neapolu. Kaliban bierze go za ducha, zesłanego na swe udręczenie przez czarnoksiężnika i rzuca się trwożnie na ziemię. Trinkulo znów sądzi początkowo, że patrzy na jakąś potworną rybę. Liczy sobie, iżby zebrał pieniędzy, pokazując ją w Anglji, bo tam „nikt nie da grosza żebrakowi, ale zapłaci ci dziesięć za widok nieżywego Indjanina". Przyjrzawszy się bliżej niekształtnej postaci, dochodzi do przekonania, że to dziki mieszkaniec wyspy, zabity piorunem. Ponieważ spodziewa się nowej burzy, chowa się pod jego opończę. Teraz zbliża się od strony brzegu jeszcze jeden niedoszły topielec, piwniczy królewski Stefano. Dopłynął był do wyspy na beczce doskonałego wina, którego co chwila pociąga z flaszki, podśpiewując przytem ochoczo. Nagle rozlega się jęk Kalibana „Nie dręcz mnie, duchu!" Stefano jest zanadto pijany, aby się lada czego przestraszył. Rozpoczyna oględziny.

Stefano. To jakiś potwór z tej wyspy. Najwidoczniej dostał febry. Gdzie u licha mógł nauczyć się naszego języka? Trzeba mu dopomóc.

I Stefano przytyka flaszkę naprzód do jednej, potem do drugiej paszczy mniemanego potwora. Wtem jedna z nich wymawia jego imię. Następują wyjaśnienia. Kaliban uważa przybysza, rozdzielającego „niebiański napój" za boga, całuje go po nogach i przysięga mu wierność, a upiwszy się, tańczy z radości, że znalazł lepszego pana, niż Prospero.

Ten zaprzągł już i Ferdynanda do noszenia drzewa. Miranda odczuwa boleśnie wysiłki królewicza. Chciałaby pomagać, lecz on nie godzi się:

Niech raczej porwą się me mięśnie, niechaj
Mój grzbiet się złamie, nimbyś ty się miała
Poniżyć do tej pracy, a ja gnuśnie
Spoglądać na to.

Miranda pozostawiła ojca zatopionego w księgach, a znając jego zwyczaje, sądzi, że on nieprędko oderwie się od ulubionego zajęcia. Lecz Prospero jest wpobliżu i z zadowoleniem przysłuchuje się wyznaniom miłości, jakie sobie wzajemnie czynią jego córka i królewicz. Odkłada jednak rozmowę z nimi na później, gdyż musi zająć się Alonsem i resztą rozbitków.

Stefano błądzi po wyspie z Trinkulem i Kalibanem. Wszyscy raczą się wciąż winem, a właściciel beczki ogłasza się królem odkrytej ziemi. Kaliban uwielbia go bez zastrzeżeń, Trinkulo z pewną lekką ironją — wie, że monarcha jest takim głupcem i pijakiem, jak on sam. W scenie tej objawia się różnica między przedstawicielami szumowin miasta czy dworu a dzikim, na którego korzyść wypada porównanie. Stefano i Trinkulo nie myślą o przyszłości, Kaliban mimo obfitych libacyj nie zapomina, że wyspa jeszcze ma innego pana. Namawia więc Stefana do zgładzenia Prospera. Plan, jaki podaje, nie jest pozbawiony pewnego rozsądku: Naprzód trzeba zniszczyć księgi. Bez nich czarnoksiężnik będzie durniem, jak sam Kaliban, bo utraci władzę nad duchami. Potem można go zabić uśpionego, a Stefano pojmie za żonę Mirandę, której piękność Kaliban wysławia z zapałem. Stefano zgadza się, lecz niewiele zwraca uwagi na samo przedsięwzięcie, natomiast rozkoszuje się naprzód tem, co przez nie osiągnie. On i Miranda będą parą królewską, Trinkulo i Kaliban wicekrólami. Wtem jawi się niewidzialny Arjel i rozlegają się tony muzyki powietrznej. Próżno Kaliban przypomina konieczność zabicia Prospera, jego król idzie za dźwiękiem, przekonany, że przecież kiedyś zobaczy muzykanta.

Alonso napróżno szuka syna po całej wyspie i zaczyna tracić nadzieję, którą w nim rozbudził Gonzalo, aby go pocieszyć. Całe towarzystwo zatrzymuje się dla wypoczynku, a Sebastjan i Antonjo odchodzą na bok i dalej snują swe zbrodnicze zamysły. Tymczasem nadchodzi Prospero niewidzialny i przy dźwiękach uroczystej muzyki ukazują się dziwne postaci duchów, wnoszą wspaniale zastawiony stół, zapraszają króla i jego towarzyszy uprzejmemi gestami do jedzenia i znikają.

Ochłonąwszy z pierwszego osłupienia, Alonso, Antonjo i Sebastjan

zbliżają się do stołu. W tejże chwili jednak jawi się Arjel w postaci harpji.[1]) Na jego znak znika uczta, a duch oznajmia królowi i obu książętom, że ich nieszczęście jest karą za krzywdę Prospera i jego córki. Alonso utracił już syna, a wszystkich trzech czekają na wyspie straszne cierpienia. Zgubę może od nich odwrócić jedynie szczery żal i poprawa. Wypowiedziawszy te słowa, Arjel również znika. Wywarły one głębokie wrażenie. Wszyscy trzej wrogowie Prospera popadają w obłąkanie i naoślep pędzą przed siebie, mówiąc o samobójstwie i o szatanach. Gonzalo i dworzanie dążą w ślady nieszczęśliwych, aby czuwać nad nimi.

Zadowolony z tego, co dotychczas zdziałał, Prospero wraca do swej chaty. Oznajmia teraz Ferdynandowi, że chciał go tylko wypróbować i oddaje mu rękę Mirandy. Uroczystość zaręczyn uświetnia rodzaj przedstawienia, odegranego przez duchy, które błogosławią młodej parze i obiecują jej szczęście. Wtem Prospero przypomina sobie Kalibana i jego towarzyszy. Daje znak i wszystko znika, gdy zaś Ferdynand i Miranda dziwią się, odpowiada im sławnym ustępem, który zapewne odnosi się i do twórczości poety, obecnie dobiegającej kresu, i do sceny, i do bytu ludzkiego. W obliczu wieczności przedstawienie, odegrane przez bezcielesne duchy, niewiele różni się od rzeczy podpadających pod zmysły, chociażby zadziwiały wspaniałością i ogromem. Podobnie rzeczywistość i będące jej naśladowaniem dzieła poety są w gruncie rzeczy jednem i tem samem. Wszystko zczasem musi obrócić się w nicość.

Tu kres zabawy naszej. Ci aktorzy,
Jak powiedziałem wam, duchami byli
I w wiotkiem rozpłynęli się powietrzu,
A jak widzenia tego złudne kształty
Tak wieże sięgające chmur, tak pyszne
Pałace, tak świątynie, co widokiem
Wprawiają w zbożny zachwyt, tak też nawet
Olbrzymia kula ziemska wraz ze wszystkiem,
Co ją zapełnia, w nicość się obróci.
Tak samo, jak po zwiewnem tem widzeniu,
Nie pozostanie po niej ani chmurki.
Istota nasza równa snów tworzywu,
A krótki żywot nasz ma w śnie początek
I snem się kończy...

---

[1]) Mitologiczny potwór o głowie kobiecej, a ciele i szponach sępa.

Arjel wodził Stefana z towarzyszami przez ciernie, głogi i błotniste kałuże. Teraz Prospero każe rozwiesić przed swą chatą jaskrawe, złotem połyskujące szaty. Gdy trzej pijacy nadchodzą, znowu Kaliban z jednej, a Stefano i Trinkulo z drugiej strony postępują zupełnie odmiennie. Kaliban, którego dziką i złą z natury duszę opanowała żądza zemsty i mordu, nie zwraca uwagi na nic innego, nawołując do ostrożności i do szybkiego działania. Tamci dwaj hałasują i narzekają na przykre przygody w drodze, a potem rzucają się łakomie na suknie i zaczynają dzielić je między siebie. Nagle napadają na nich duchy w postaci psów, aby znów gonić ich po gąszczach, bagnach i bezdrożach.

Prospero przywdziewa po raz ostatni swój płaszcz czarodziejski i poleca Arjelowi, aby przyprowadził Alonsa i jego towarzyszy. Zostawszy sam, zwraca się do duchów, które mu służyły. Forma zewnętrzna tej mowy wzięta jest w znacznej części z pewnego ustępu „Przemian“ Owidjusza, ale opiera się on równocześnie na angielskich wierzeniach ludowych. Nadto trudno nie widzieć w nim pożegnania czarnoksiężnika-poety z teatrem i twórczością.

Wy elfy wzgórz, strumieni, jezior, gajów;
Wy, których stopa nie zostawia śladów
Na piasku, gdy ścigacie w czas odpływu
Neptuna,[1]) by przed wracającym pierzchnąć;
Wy, o połowę mniejsze od laleczek,
Kreślące pośród łąk zieleni kółka,[2])
Których owieczka, nie znosząca kwasu,
Nie dotknie nawet; wy, co o północy
Lepicie sobie grzyby dla rozrywki;
Wy, co cieszycie się odgłosem dzwonu
Nocnego.[3]) Z waszą ja pomocą, chociaż
Tak słaby, nieraz przyćmiewałem w samo
Południe słońca blask, rozpętywałem
Niesforne wichry, zielonemu morzu
Kazałem walczyć z lazurowym stropem,
Do srogich grzmotów przydawałem ogień,
Aby Jowisza[4]) dumny dąb rozrywać
Własnym pociskiem jego, i wstrząsałem

---

[1]) Boga morza — t. j. morze samo, w miarę, jak cofa się od brzegów.

[2]) Elfy miały zakreślać na trawie kółka, w których potem tańczyły

[3]) Dzwon nocny wzywał ludzi do spania, a więc oznajmiał elfom, że nadeszła godzina ich zabaw.

[4]) U starożytnych dąb poświęcony był Jowiszowi, władcy piorunów.

Przylądków wzgórza w twardych ich posadach
Lub z korzeniami wyrywałem sosny
I cedry. Kiedy rozkazałem, groby
Zbudziwszy śpiących w swem zaciszu, same
Rozstępowały się przed nimi.[1]) Tyle
Dokazać mogła ma potężna sztuka.
Lecz dziś zarzekam się tych groźnych czarów
I, zażądawszy jeszcze — co też czynię —
Paru niebiańskich tonów, działających
Tak, jako chcę, na zmysły tych, dla których
Jest ten powietrzny czar, połamię różdżkę,
Zakopię ją głęboko w łonie ziemi
I gdzie nie sięgła sonda ołowiana,[2])
Zatopię księgę.

Prospero przebacza swym krzywdzicielom i uwalnia ich od obłędu. Oświadcza również, że nie będzie karał Antonja i Sebastjana za nową zbrodnię, którą knuli, i zachowa ją w tajemnicy. Żąda zwrotu księstwa medjolańskiego, Alonso zaś godzi się z ochotą. Prospero ściska poczciwego Gonzala, potem zaś oświadcza, że podczas ostatniej burzy stracił córkę. Alonso wyraża żal, że jego syn, który padł ofiarą tej samej burzy, nie może jej pojąć za żonę, aby wspólnie królowali w Neapolu. Wtem otwiera się chata Prospera i widać ich oboje, grających w szachy. Otrzymują ojcowskie błogosławieństwo Alonsa. Teraz przyprowadza Arjel marynarzy, którzy donoszą, że nikt z załogi nie zginął, a sam okręt, nieuszkodzony, stoi u brzegu wyspy. Zkolei jawią się Stefano, Trinkulo i Kaliban, który ze zdziwieniem patrzy na „tyle pięknych duchów". I oni po zwróceniu pokradzionych sukien otrzymują przebaczenie, a Kaliban odwraca się ze wstrętem od pijaka, którego uważał za boga. Arjel ma jeszcze czuwać nad bezpieczeństwem statku w czasie podróży do Włoch, potem będzie wolny.

„Burzę" próbowano już nieraz wyjaśniać jako wielką, szczegółowo wypracowaną alegorję. Widziano w poszczególnych postaciach uosobienia pewnych własności natury ludzkiej i sił, działających na świecie, tłumaczono też odpowiednio momenty i całość akcji. Niewątpliwie jest tu dużo głębokich myśli, czyto wprost wypowiedzianych, czy wynikających z wypadków dramatu. Lecz niema powodu uważać za alegorję utworu, który bez tego tak silnie przemawia do widza.

---

[1]) Jeżeli zgodzimy się na takie pojmowanie całego ustępu, jakie podałem, Szekspir ma tu na myśli duchy ze swoich dramatów.

[2]) Narzędzie do mierzenia głębokości morza.

jest na pewne w części tylko autentyczny. Zapewne poeta kiedyś pod koniec życia postanowił raz jeszcze wrócić do dramatu historycznego. Wybrał sobie wielki prawdziwie temat — oderwanie się Anglji od Kościoła katolickiego. Lecz zapewne doszedł do przekonania, że albo musiałby wejść w kompromis z względami cenzuralnemi i przedstawić wiele rzeczy inaczej, niż o nich sądzi, albo wyrzec się myśli o wystawieniu sztuki. Przerwał więc rozpoczętą pracę i pozwolił później dokończyć jej Fletcherowi — ręka bowiem tego poety jest widoczna w całym szeregu ustępów. Współpracownik nie poszedł w kierunku, wskazanym przez Szekspira, lecz uzupełnił napisaną przez niego część kilku słabo z niemi związanemi epizodami oraz paru scenami zbiorowemi, które mogły wspaniałością strojów zapewnić sztuce powodzenie, zakończył zaś urodzinami i chrztem Elżbiety, każąc arcybiskupowi Cranmerowi[1]) prorokować wielkość królowej i jej następcy Jakóba. Takie zakończenie było zgruntu nieodpowiednie, gdyż pierwsze akty wypełnia sprawa rozwodu Henryka, który, pokochawszy piękną Annę Bullen,[2]) odtrąca pierwszą żonę Katarzynę Aragońską, przedstawioną jako niewiasta szlachetna i cnotliwa. Jest wykluczone, aby ten sam autor sławił następnie dziecię jej rywalki.

„Henryk VIII“ stanowi tylko szereg luźnych scen, ale są piękne ustępy, nietylko w części szekspirowskiej.

IX.

To, co o Szekspirze napisano, wypełniłoby olbrzymią bibljotekę. Nie myślę więc wdawać się w jakiś przegląd teoryj krytycznych. Pragnę jednak w celu ostrzegawczym zająć się paru znamiennemi zjawiskami z tej dziedziny.

Początki krytyki szekspirowskiej przypadają na czasy pseudoklasycyzmu. Stąd angielscy pisarze drugiej połowy wieku XVII, jak wielki poeta Dryden,[3]) i wieku XVIII, jak wsławiony satyrami i przekładem Homera Pope, a nawet później od nich żyjący historyk

[1]) Czyt. *Kraen'mə(r)*. Pierwszy protestancki prymas Anglji, spalony później za Marji Tudor.

[2]) Czyli *Boleyn*.

[3]) Czyt. *Draj'dən. (1631—1700)*.

literatury i autor wielkiego słownika dr. Johnson[1]) stoją na stanowisku uwielbienia z zastrzeżeniami. Wedle nich, Szekspir był genjuszem i wrodzone dary pozwoliły mu wznieść się bardzo wysoko, ale byłby wzniósł się o wiele wyżej, gdyby był znał zasady starożytnej poetyki. Kładą nacisk na intuicję i, przeciwstawiając Szekspira jego współczesnym, uważają go za samoistnego twórcę nowożytnego dramatu.

Tyś, nieuk bez ćwiczenia, w barbarzyńskiej dobie
Nie odziedziczył sceny, tyś ją stworzył sobie —

woła z emfazą Dryden.

Angielscy pseudoklasycy o szerszym horyzoncie zdawali sobie sprawę z wielkości Szekspira, wielu jednak z pomniejszych poprostu jej przeczyło. A gdy przed połową wieku XVIII wieść o poecie przedostała się na kontynent, Voltaire,[2]) choć równocześnie korzystał z motywów szekspirowskich, posuwając się nawet do kradzieży literackiej w „Śmierci Cezara",[3]) traktował genjalność jako rzecz przypadkową i podrzędną, a piętnował brak wykształcenia i elegancji, nazywając poetę „pijanym dzikusem".

Nadszedł romantyzm i odwrócił wartości. Pierwsi stali się ostatecznymi, bożyszcza pseudoklasyczne, więc w zakresie dramatu wielcy tragicy francuscy, spadły z piedestału, ich miejsce zajął Szekspir. Powstają teraz liczne wartościowe prace krytyczne, ale równocześnie i powódź rozpraw, które są tylko panegirykami. Wchodzą w modę dwa bezmyślne frazesy — jeden, znany już poprzednio, że Szekspir z niczego stworzył dramat nowożytny, drugi, że wyprzedził swych współczesnych o całe wieki.

Wiadomo, że akcja równa się reakcji. Otóż druga połowa wieku XIX przynosi reakcję na panegiryki. Frazes o wyprzedzeniu współczesnych tak rozdrażnił szereg myślicieli, demokratycznie usposobionych, że z oburzeniem piętnują Szekspira jako zakamieniałego wstecznika i obrońcę feudalnego porządku, dla którego przyszły rozwój ludzkości był księgą, zamkniętą na siedm pieczęci.

Równocześnie wydają bezkrytyczne hymny pochwalne romantyków — szczególnie niemieckich — innego rodzaju błędną teorję.

[1]) Czyt. *Dżon'sən.*

[2]) Czyt. *Wolter'* (1694—1778).

[3]) Parę szczegółów można znaleźć we wstępie do mego przekładu „Juljusza Cezara" — Bibljoteka Narodowa, serja II, nr. 36.

O życiu Szekspira wiadomo bardzo niewiele. Wiadomo jednak, że poza szkółką parafjalną, z której wyniósł „trochę łaciny i jeszcze mniej greki“, nie miał żadnych studjów, że odznaczał się praktycznością w interesach i procesował się parokrotnie, że zapewne nieczystym sposobem wszedł do stanu szlacheckiego, że wreszcie w testamencie nie wspomniał o swych dziełach. Czyż ten mizerny aktorzyna, ten nieuk, ten pieniacz mógł być autorem „Hamleta“, „Leara“, „Burzy“? Od połowy wieku XIX pojawiają się jedna za drugą hipotezy, przysądzające całą spuściznę literacką Szekspira to temu, to owemu współczesnemu arystokracie. Najwięcej zwolenników ma lord Bacon, twórca filozofji empirycznej[1]) i głowa sądownictwa za Jakóba I.

Inny błąd polega na podsuwaniu Szekspirowi własnych poglądów. Pod tym względem przodują niektórzy krytycy niemieccy. Upatrują oni często w nic nie znaczących szczegółach głęboką myśl i na takich podstawach budują potężne konstrukcje filozoficzne.

Wreszcie w ostatnich czasach ludzie grzeszą nieraz dziecinną nieledwie zarozumiałością, głosząc z emfazą, że ich cywilizacja jest o całe niebo wyższa od cywilizacji wieków poprzednich, a ich zapatrywania estetyczne objawieniem, wobec którego godzi się dawniejszy dorobek ludzkości z lekkiem sercem wyrzucić na śmietnik lub, co najwyżej, z wyrozumiałym uśmiechem złożyć w muzeum starożytności. Przy tej sposobności cierpi naturalnie i nasz poeta.

Oto są główne błędne poglądy na Szekspira. Jest nadto dużo drobniejszych pomyłek i nieporozumień. Polegają najczęściej na stosowaniu do poety krytycznych teoryj i wogóle wyobrażeń własnych czasów. Wszystko daje się sprowadzić do mylnego pojmowania stosunku Szekspira do jego pokolenia. Raz ten błąd popełniwszy, łatwo dać unieść się fali rozumowania, które przestaje liczyć się z faktami.

Weźmy jako przykład teorje „antystratfordzkie“, szukające autora dzieł Szekspira między współczesną arystokracją. Nielogiczność ich twórców jest wprost karygodna. Odrzucają tradycję wieków, ponieważ uważają kilka realnych faktów, na których się ona opiera, za zbyt słabą podstawę. Równocześnie zaś wznoszą wbrew tradycji całe gmachy, wsparte na samych przypuszczeniach i dowolnościach. Ale to nic jeszcze. Twierdzą, że człowiek bez wyższego wykształcenia nie

[1]) T. j. doświadczalnej, opartej na t. z. indukcji (gromadzeniu i użytkowaniu przykładów).

mógł wypowiedzieć tych genjalnych myśli, jakie znajdujemy u Szekspira, — a zapominają zupełnie o całem mnóstwie szczegółów, świadczących, że autor dramatów był rzeczywiście pozbawiony takiego wykształcenia. Podobne błędy mógł popełniać jedynie samouk, który niejedno słyszał i niejedno czytał, a pragnął popisać się swą wiedzą.

Społeczeństwo elżbietańskie usiłowało dorównać ogładą, oświatą i literaturą tym krajom, które wcześniej zakosztowały owoców odrodzenia. Do humanistycznego ideału człowieka — tak, jak przedstawia go np. John Lyly w „Eufuesie", ulubionej książce młodocianego Szekspira — należała znajomość języków klasycznych, historji i mitologji starożytnej. Jak wszyscy poeci współcześni, Szekspir — zwłaszcza w utworach wcześniejszych — hołduje manji mitologicznej, nadużywa tego rodzaju porównań i przenośni. W tym samym czasie pstrzy nawet wiersz urywkami łacińskich poetów — pewne z nich spotykamy w formie, jaką miały w jego szkolnej gramatyce. Robi też zabawne błędy. Hektor mówi u niego o Arystotelesie,[1]) Korjolana ktoś nazywa żołnierzem ze szkoły Katona.[2]) Na dworze Kleopatry grywa się w bilard, legjony rzymskie mają bębny, w Rzymie biją zegary wieżowe.

Podobnie maluje Szekspir i inne, bliższe sobie epoki oraz środowiska. W źródle „Opowieści zimowej" znalazł Czechy, oddzielone od Sycylji cieśniną morską, znalazł córkę cesarza rosyjskiego, wyrocznię delficką i włoskiego malarza XVI wieku. Zatrzymał to wszystko. Jan Bez ziemi (panował 1199—1216) używa u niego armat — i t. p.

Cóż to wszystko znaczy? Oto dramaturgowie elżbietańscy nie dbali o ścisłość szczegółów obyczajowych i historycznych. Wyszli przeważnie z mieszczaństwa i niższej szlachty, a sfery te, przejęte marzeniem o ideale renesansowym, popisywały się wykształceniem, zdobytem z dorywczej lektury i ze słuchu. Szekspir był genjuszem, ale równocześnie typowym dramaturgiem elżbietańskim.

Czy jakiś arystokrata byłby tworzył tą samą metodą? Czy byłby stosował się do warunków sceny ludowej? Czy byłby przerabiał obce dramaty? Czy byłby posiadał taką znajomość warunków teatru?

---

[1]) Wojna trojańska miała być w w. XI przed Chr., Arystoteles żył w w. IV.

[2]) Korjolan miał żyć w wieku VI i V przed Chr., Kato (Starszy, o którym tu mowa) w wieku II.

Francuszczyzna paru ustępów „Henryka V“ jest okropna. Taką właśnie mógł pisać aktor ze Stratfordu, który parę lat przemieszkał u francuskiego fryzjera.

Ale dość powiedziałem na ten temat. Nie piszę broszury polemicznej i nie jestem obowiązany rozprawiać się z każdym nonsensem. Z objawami zaś manji wielkości naszego wieku, o jakich wspomniałem na końcu wyliczenia błędnych teoryj, rozprawi się najskuteczniej — czas, bezwzględny niszczyciel złudzeń.

Pragnę przegląd twórczości Szekspira zakończyć czemś innem. Pragnę dać obraz poglądu na świat poety i zwrócić uwagę na pierwiastki wiecznotrwałe, które mają i dla nas wartość. Punktem wyjścia muszą być dwa fakty — że Szekspir był genjuszem i że był synem swojej epoki. Jak w dramacie przyjął technikę poprzedników i tylko ją udoskonalił, tak dzielił ze swym wiekiem jego pojęcia, tylko był od ogółu głębszy i bystrzejszy, tylko czasem widział wyraźnie to, co współczesnym świtało już w głowach, ale z czego jeszcze nie zdawali sobie sprawy. Za podobnemi objawami trzeba jednak dobrze szukać. Szekspir nie był rewolucjonistą. Przyjmował tradycję i powtarzał to, co mówili wszyscy — tylko umiał to wypowiedzieć lepiej i piękniej, a czasem dodał, jakby odniechcenia, coś nowego.

Zacznijmy od religji. Po krwawych zamieszkach, wywołanych przez reformację za Henryka VIII i Edwarda VI i przez reakcję katolicką za Marji, Elżbieta wróciła do protestantyzmu. Uczyniła to ze względów politycznych. Jak ona, tak i ogół społeczeństwa podporządkowywał kwestje religijne politycznym. Olbrzymia większość katolików stanęła twardo przy królowej. Wszakże nawet na czele floty, która odparła i zniszczyła Armadę, stał katolik.

Są pewne poszlaki, że rodzina Szekspira pozostała wierna Kościołowi rzymskiemu. Hrabstwo Warwick, w którem mieszkała, miało ludność w znacznej części katolicką. Znaleziono niedawno wyznanie wiary, jakie składali katolicy na łożu śmierci, jeżeli nie mogli przyjąć Ostatnich Sakramentów, z podpisem Johna Shakespeare. Mógłby to być ojciec poety, lecz nazwisko było dość rozpowszechnione, więc trudno na tem opierać wnioski. Zwróćmy się jednak do dzieł Williana. Spotykamy się w nich często z pojęciami katolickiemi. Duch w „Hamlecie“ opowiada o czyśćcu, w który nie wierzą protestanci. Przedstawiciele klasztorów, zniesionych przez reformację, a złośliwie wyszydzanych i szkalowanych przez protestantów, są u niego stale postaciami dodatniemi. Niecierpi też Szekspir skrajnych sekt. Przed-

stawicielem jednej z nich czyni Malwolja w „Wieczorze Trzech Króli". Podobnież purytańskim typem jest srogi Angelo[1]) w „Wet za wet", sędzia, który bezwzględnie ściga występek, a w gruncie rzeczy sam jest gorszy od karanych przez siebie ludzi. Nawet w postaci Falstaffa są pewne ślady satyry religijnej.

Czy więc Szekspir był katolikiem? Może. Ale z pewnością w roku 1588 nie oczekiwał Hiszpanów jako wybawicieli. Dotykając w dramatach historycznych stosunku Anglji do Stolicy Piotrowej, bierze sprawę ze stanowiska czysto narodowego, jak brali ją Anglicy przez parę wieków, poprzedzających reformację.

Z pojęciami katolickiemi i antypatją do purytanów spotykamy się u niejednego współczesnego dramaturga, nawet u takich, którzy na pewne byli protestantami. Najwidoczniej liczono się z nastrojem ogółu, który składał się z znacznej części z katolików. Nie posiadamy więc dowodu, aby Szekspir wyznawał naszą religję. Jedno jest pewne. O ile nawet był anglikaninem, nie żywił do niej antypatji. Wogóle przejęty był duchem tolerancji.

Na dowód wróćmy jeszcze do wymienionych postaci Malwolja, Angela i Falstaffa. Inni poeci współcześni byli względem purytanów złośliwi. Szydzili wprost z ich przekonań religijnych. Szekspir przekonań tych nie tyka, chłoszcze tylko wady, które rozwinęły się na ich tle — pychę, obłudę i ponury pogląd na życie.

Postać Falstaffa w „Henryku IV" nosiła pierwotnie nazwisko Oldcastle'a,[2]) spalonego za herezję z początkiem wieku XV. Ślad zachował się w pewnej igraszce wyrazów. Nie wiemy, czy ktoś zażądał zmiany, czy poprostu sam poeta spostrzegł się, że mimowoli obraził uczucia części społeczeństwa, znieważając pamięć człowieka, który dla protestantów był męczennikiem. Dość, że swego bohatera przechrzcił i wtrącił parę słów usprawiedliwienia w epilogu do drugiej części dramatu.

Ten sam takt i duch tolerancji cechuje inne „historje". Znamienny pod tym względem jest „Król Jan", gdyż posiadamy dramat, stanowiący jego źródło. Szekspir pominął sceny, wymierzone przeciw klasztorom. Samego króla przedstawił zgodnie z prawdą jako koronowanego złoczyńcę, chociaż protestanci wielbili w nim pierw-

---

[1]) Czyt. *An'dżelo.*

[2]) Czyt. *Oldka's(ə)l.*

szego przeciwnika papiestwa — dowodem ów stary „Król Jan“ z połowy XVI wieku, o którym była wzmianka powyżej. Henryka VIII, twórcę Kościoła anglikańskiego czyni Szekspir — znowu zgodnie z dziejami — człowiekiem samowolnym, okrutnym i ulegającym namiętnościom, Katarzynę Aragońską maluje jako męczennicę.

Nie wiemy więc, jakiego poeta był wyznania. Był jednak bezwątpienia dobrym chrześcijaninem. Jego dodatnie postaci zwracają się w chwilach cierpienia do Boga. Hamlet widzi zrządzenie Opatrzności w śmierci wróbla. Ateistą jest u Szekspira jedynie zbrodniarz Edmund w „Królu Learze“. Drugi zbrodniarz, Makbet, „nie dba o życie przyszłe“, Innego zbrodniarza, Ryszarda III, który posługuje się do swych celów hipokryzją i udaje pobożnego, dręczą wizje sądu. Jeszcze inny, król w „Hamlecie“, nie może się modlić.

Podstawę wszelkiej organizacji społecznej stanowi dla Szekspira rodzina. „Król Lear“ zbudowany jest na motywie niewdzięczności dzieci względem rodziców. Trojgu zwyrodniałych osób, targających występnie węzły krwi, przeciwstawia poeta dwoje dzieci, które poświęcają się dla ojców, choć od nich doznały krzywdy. Gdy Tymon Ateńczyk przeklina w szale mizantropji ojczyste miasto, życzy mu przedewszystkiem rozprzężenia się rodziny. Szereg postaci dziecinnych, nadzwyczaj wzruszająco malowanych, wskazuje, że poeta musiał być najlepszym ojcem. W ostatnim okresie, kiedy jego pogląd na życie był zupełnie skrystalizowany, wybierał tematy, będące dziejami rodzin, które były długo rozdzielone i łączą się napowrót, rozpoczynając po wybaczeniu win i naprawieniu krzywd nowe, lepsze życie.

Szekspir tylko wyjątkowo wprowadza w swych dramatach miłość występną. Gdy jego bohaterowie kochają, dążą z reguły do małżeństwa. Romeo i Julja, rozdzieleni śmiertelną nienawiścią swych rodów, ani przez chwilę nie myślą o czemś innem, niż o ślubie. Normalnem zakończeniem komedyj jest założenie przez bohaterów ogniska rodzinnego, tematem tragedyj często niesnaski, doprowadzające ludzi do zbrodni, ponieważ niszczą rodzinę.

W rodzinie rządzi u Szekspira zasadniczo mężczyzna, głównemi cnotami kobiety są łagodność, dobroć serca i posłuszeństwo, w y ł ą c z n y m celem jej życia być żoną i matką. Takie były wyobrażenia współczesne. Ale nie należy zapominać, że dawały jej zato rycerską opiekę i zaszczytne oznaki szacunku. Nie trzeba też brać zbyt na serjo hałaśliwych, komicznych scen „Poskromienia złośnicy“.

Wszystko ma tu charakter przesadny, najwięcej go zaś w końcowej mowie Katarzyny na temat stanowiska żony. Szekspir stworzył szereg wspaniałych postaci kobiecych, w których nie widać jakiejkolwiek niższości wobec mężczyzny, a w stosunku do mężczyzn danego dramatu nieraz widać i wyższość. Zdarza się to zwłaszcza w ostatnich utworach — dość wspomnieć o Wolumnji, Imogenie i Hermjonie.

Nigdzie nie sympatyzuje poeta ze zbrodnią i występkiem, jak często zdarza się w późniejszej literaturze. W żartach bywa nieraz rubaszny i nieprzyzwoity — nie różni się i pod tym względem od współczesnych. Ale choć są u niego dowcipy, wywołujące rumieniec, nigdy nie sączy w duszę trucizny moralnej, jaką często kryją w sobie ostrożne w wysłowieniu dzisiejsze książki. Słusznie powiedział Goethe (już przed stu laty z górą!), że Szekspir podawał złote jabłka na złotych talerzach, dziś zaś podaje się zgniłe ziemniaki na złotych talerzach.

Jeżeli już mowa o tych miejscach nieprzyzwoitych, trudno nie zrobić jednej uwagi, przeznaczonej dla tych, którzy będą czytali Szekspira w całości. Istnieją angielskie wydania, w których miejsca podobne usunięto. Lecz stanowczo odbiło się to na treści, na charakterystyce osób, czasem nawet na myśli moralnej. Poeta nieraz wplatał błazeńskie, rubaszne żarty poprostu dlatego, że publiczność była do nich przyzwyczajona. Często jednak wkładał je w usta danej osoby dla zaznaczenia, jakie zabarwienie ma jej dowcip i wyobraźnia. Stąd owe „oczyszczone“ wydania — mające w Anglji osobną nazwę od krytyka, który je wynalazł — nie cieszą się popularnością. Przypadkowo właśnie takie wydanie dostałem, mając lat piętnaście czy szesnaście. Opowiedziałem o tem swej nauczycielce, Angielce niemłodej, posiadającej studja uniwersyteckie i doskonale wychowanej. Gdy usłyszała o opuszczeniach, zawołała: „Cóż za szkoda!“ Z pewnością nie było jej żal słów nieprzystojnych i swawolnych myśli. Nie mogła jednak pogodzić się z myślą, że jakaś niepowołana ręka kaleczyła dzieła największego poety jej narodu i czyniła w nich zmiany — bo nie może się bez zmian obejść w takim wypadku.

Kto ma brudną wyobraźnię, ten potrafi i Biblję czytać dla różnych drastycznych szczegółów, które weszły do jej tekstu, powstałego w czasach, gdy rzeczy nazywano po imieniu. „Pająk szuka jadu, ale pszczoła miodu“ powiedział polski moralista XVII wieku. Słowa te powinien sobie wziąć za wytyczną każdy czytelnik Szekspira.

Zgodnie z etyką chrześcijańską czynnikiem, który powinien nor-

mować stosunki ludzkie, jest u Szekspira miłość bliźniego. Surowość prawa powinna łagodzić litość, tak szczytnie sławiona przez Porcję. W ponurej niby-komedji „Wet za wet“ stoją na pierwszym planie dwie postaci — sędzia, który uważa się za o tyle doskonalszego od innych, że chce do występku stosować całą surowość prawa, i szlachetna kobieta, która przychodzi prosić go o miłosierdzie i wyrozumiałość dla przestępcy. I oto Angelo przekonywa się, że sam nie jest lepszy od tego, którego chciał posłać (i w swem przekonaniu posłał) na śmierć, a Izabela zkolei jemu przebacza — i za jej przebaczeniem idzie książęce.

W okresie Elżbiety dzięki triumfom polityki zagranicznej i wewnętrznemu dobrobytowi kształtowała się nowoczesna angielska duma narodowa, budził się duch patrjotyczny. Szekspir i pod tym względem jest dzieckiem swych czasów. Najpiękniejszym pomnikiem jego miłości ojczyzny pozostaną na zawsze dwa ustępy z „Ryszarda II“. Jeden to wyrazy żalu wygnańca, opuszczającego Anglję. Oto wyjątek:

Więc zmilknąć w ustach moich ma ta mowa,
Ojczysta moja angielszczyzna, której
Uczyłem się przez całych lat czterdzieści?
Mój język tyle dla mnie wart jest dzisiaj,
Ile bezstrunne skrzypce albo harfa,
Ile instrument przedni w futerale
Lub dany w ręce temu, co nie umie
Dotknięciem dłoni dobyć zeń melodji.

Ale sławniejsza jest mowa starca, który lekkomyślnemu monarsze, nie dbającemu o godność państwa, przedstawia, czem jest Anglja,

...Ten królów tron, ta berłowładna wyspa,
Ta ziemia majestatu, ten dom Marsa,
Ten drugi Eden, ten przedsionek raju;
Ta twierdza, którą sobie wystawiła
Sama przyroda przeciw najazdowi
I dłoni wojny; to szczęśliwe mężów
Pielesze, mały świat zamknięty w sobie,
Ten klejnot, oprawiony w srebrne morze,
Co służy mu za mur i rów obronny
Przeciw zawiści mniej szczęśliwych krajów.

Za wcielenie ojczyzny Szekspir zgodnie z pojęciami swych czasów uważa panującego. Nielojalność względem niego nazywa zdradą i piętnuje jako największą zbrodnię. Jest zwolennikiem silnej wła-

dzy. Ze wszystkich jego sztuk dwie tylko — „Poskromienie złośnicy“ i „Wesołe kobiety z Windsoru“ — nie wprowadzają żadnej osoby koronowanej. W dramatach historycznych trzyma się poeta źródeł i wedle nich charakteryzuje władców, poza tem zazwyczaj czyni panującego szafarzem sprawiedliwości, naprawiającym krzywdy, karzącym za zbrodnie, i wynagradzającym cnotę. Pogląd swój na ustrój państwa wypowiada przez usta Ulissesa w „Troilusie i Kressydzie“. Uważa za rzecz konieczną porządek i hierarchję. Na nich stoi wszechświat:

...Niebiosa same,
Planety i ten punkt środkowy, Ziemia,
Pilnują stopnia, miejsca i pierwszeństwa,
Pory i formy, funkcji, obyczaju
Tak, jak porządek stały przepisuje.
Dlatego świetna ta planeta, Słońce,
W szlachetnym blasku pośród swojej sfery
Na tronie siedzi w otoczeniu innych.
Leczący jego wzrok szkodliwych planet
Poprawia wpływy. Ono nakształt woli
Królewskiej, niczem nie wstrzymane, śpieszy,
Gdzie widzi złe lub dobre. Lecz gdy w grzesznym
Nieładzie zaczną błąkać się planety,
Jakież wnet klęski, zjawy, jakie bunty,
Jakie wzburzenie fal, trzęsienie ziemi,
Szał wichrów, strachy, zmiany, okropności
Wykolejają, rwą, druzgocą, niszczą
Jedność i świętą zgodę państw — wnet wszystko
Utraci dawną stałość. O, gdy zadrży
Hierarchja, która jest drabiną wszystkich
Przedsięwzięć szczytnych, każdy plan chorzeje.
I jakże gminy, jakże klasy w szkołach,
Jak cechy w miastach, jak spokojny handel
Odległych brzegów z sobą, pierworodztwo
I prawo rodu, jak pierwszeństwo wieku,
Korony, berła, laury — bez hierarchji
Utrzymać mogłyby właściwe miejsca?
Usuń hierarchję, ucisz dźwięk tej struny —
A słuchaj, jakie zabrzmią dysonanse.
Wnet wrogo jedna rzecz uderzy w drugą.
Dziś granicami skrępowane wody
Podniosą łono swe hen ponad brzegi
I zmienią w papkę twardy glob. Słabością
Zawładnie siła, dziki syn zabije
Rodzica. Prawem będzie gwałt lub raczej
I prawo i bezprawie, między których

Wieczystą waśnią stoi sprawiedliwość,
Utracą nazwy swe, a ona również.
Wszystkiego wtedy ostatecznym kresem
Zostanie siła, ta narzędziem woli,
Wola narzędziem żądzy; wnet też żądza,
Ten wszystkożerny wilk, podwójną mając
Podporę woli oraz siły, wszystko
Porywać zacznie, aż nakońcu musi
I siebie samą pożreć...

Mimo widnych w tej mowie średniowiecznych pojęć astronomicznych i średniowiecznej wiary we wpływ gwiazd na ziemskie sprawy, mimo przestarzałej dziś wzmianki o „prawie rodu“ Anglicy uczą się ustępu napamięć w szkołach. Straszny w swym ogromie obraz świata w rozprzężeniu, jaki tu rzucił poeta, widziały nasze czasy, widzi Polska tuż za wschodnią granicą...

Szekspir uznawał porządek społeczny swego wieku za dobry. Nie był jednak ślepy na jego błędy. Przedstawiał cierpienia narodów pod berłem złych królów — np. Szkocji pod rządami Makbeta. Szanował przywileje rodu i, jak prawdziwy Anglik, uznawał podział społeczeństwa na klasy. Lecz uważał, że wysokie urodzenie i wysokie stanowisko nakłada obowiązki. Wierzył też w zasadniczą równość ludzi. W komedji „Koniec dzieło chwali“ wypowiedział przez usta króla francuskiego następujące myśli:

Dziwne, że gdyby naszą krew pomieszać,
Napróżnobyśmy w niej szukali różnic
Koloru, wagi i temperatury —
A przecie cenim ją tak rozmaicie...

— — — — — — — — — — — — — — —

Gdzie wzrośnie cnota, chociażby i nisko,
Tam uszlachetnią czyny stanowisko;
Bez cnoty dmą się godnością przygodną
Zaszczyty, chore na puchlinę wodną.

Gdy w „Opowieści zimowej“ Poliksenes oburza się na zuchwalstwo pasterki, która pokochała królewskiego syna, Perdita mówi po jego odejściu:

Niebardzo go się bałam. Parę razy
Odezwać chciałam się i wprost powiedzieć:
To samo słońce, co twój dwór oświeca,
Nie kryje twarzy swej przed naszą chatą,
Lecz takim samym wzrokiem na nią patrzy.

Zawarte w tych wierszach poglądy nie były absolutną nowością. Przed Szekspirem odznaczał się demokratycznemi poglądami Robert

Greene. W ciekawej satyrze „Rozmowa między aksamitnemi a sukiennemi spodniami“ stanął po stronie sukiennych — t. j. po stronie niższych sfer społeczeństwa, a w komedji „Brat Bacon“ przedstawił, jak skromna córka leśniczego zostaje hrabiną. Lecz ani Greene, ani Szekspir nie kwestjonowali układu społeczeństwa, nie pragnęli niwelacji klas, natomiast uważali, że każdy ma prawo zasługą i pracą wznieść się do klasy wyższej. Osiągnął to przecież i sam Szekspir.

Trzykrotnie, jak widzieliśmy, przedstawił on rozruchy ludowe. Sceny te ściągnęły na niego ciężkie zarzuty ze strony radykalnych myślicieli. A jednak dzieje każdej z trzech wielkich rewolucyj czasów nowożytnych — angielskiej, francuskiej i rosyjskiej — potwierdzają zmienność i nieobliczalność tłumu oraz jego łatwowierność wobec kłamliwej i przewrotnej demagogji. Szekspir zaznacza zawsze u ludu wrodzoną dobroć serca i zdrowy rozum, ale pokazuje, jak cechy te zanikają pod wpływem wyrafinowanych sztuczek tych, którzy mają w tem interes. Zresztą Szekspir stawia zawsze pod pręgierzem demagogów, a nie ich ofiary. Jego współczesny Spencer wprowadza w swej alegorycznej epopei ciekawą scenę. Rycerz Artegall, uosobienie sprawiedliwości, natrafia na olbrzyma, otoczonego tłumem ludzi. Olbrzym trzyma w ręku wagę i zapowiada, że położy na szalach prawdę i fałsz, prawo i bezprawie, góry i doliny, a tu ujmując, tam dodając, doprowadzi do tego, że wszystko zrównoważy się i nie będzie już prawdy i fałszu, prawa i bezprawia, gór i dolin. Artegall próbuje z nim dysputować, lecz gdy olbrzym obstaje przy swych złudzeniach, towarzyszący rycerzowi giermek, który przedstawia karzącą rękę sprawiedliwości, topi go w morzu i zabija wielu z jego zwolenników. Szekspir nie jest tak okrutny — po śmierci Cade'a zbuntowany przez niego lud otrzymuje przebaczenie za wszystkie zbrodnie, spełnione pod wpływem zbrodniczego przywódcy. Nikt też nie karze ludu rzymskiego w „Juljuszu Cezarze“ i „Korjolanie“.

Szekspir nie pogardzał masami, był jednak naturą renesansową, a w atmosferze renesansowej wybujał kult indywidualności. Szare mrowie ludzkie uważano za stworzone głównie poto, aby wydawało wybitne jednostki. Stąd u poety kwestje społeczne odgrywają rolę podrzędną, na pierwszym planie stoją zawsze postaci wyższych nad tłum bohaterów. Jego tragedje odbywają się najczęściej wedle wzoru z następujących wierszy „Hamleta“:

Majestat
Nie sam umiera, lecz, jak wir, porywa
Wszystko, co bliskie. Jest to ciężkie koło,
Umocowane na wierzchołku góry,
Bodącej niebo. W szprychy tego koła
Wszczepiono albo przywiązano do nich
Dziesięć tysięcy drobnych rzeczy. Niechże
Upadnie koło — najdrobniejsza cząstka,
Nawet przyczepka, pozbawiona wagi,
Upada razem w grzmiącą toń zagłady.

Szekspir wojny nigdy nie widział. Przedstawiał też bitwy na scenie tak, jak inni dramaturgowie epoki. Wyprowadzał przed oczy widzów dowódców i znakomitych rycerzy i kazał im staczać z sobą pojedynki, jakby one rozstrzygały walkę. O strategji nie wspominał prawie. Funkcja wodza polegała u niego na zagrzaniu żołnierzy ognistą przemową i porwaniu ich przykładem.

Jego wojownicy pogardzają śmiercią na polu bitwy lub nawet radują się nią, jak książę York, o którego ostatnich chwilach podczas bitwy pod Azincourt słyszymy w „Henryku V". Podobnie zachowują się wobec bólu fizycznego. W „Antonjuszu i Kleopatrze" Skarus — którego nazwisko ma coś wspólnego z wyrazem *scar* = blizna — żartuje sobie, że jego rana pierwotnie wyglądała, jak litera T, a potem zmieniła się w H.

Najwyżej z zalet mężczyzny cenił poeta osobistą odwagę. Było to zgodne z pojęciami wieku. Stosownie do nich, przywiązywał wagę także do wspaniałej postawy i innych zalet zewnętrznych. W ideale renesansowym odbiła się grecka *kalokagathia* — harmonja między ciałem a duszą, między pięknością i cnotą. Nie zapominał też o ogładzie i wytwornem obejściu. Hołdował przesadnemu nieco kultowi przyjaźni, która w „Sonetach" wychodzi zwycięsko z konfliktu z miłością.

Szekspir ceni wysoko wartości kulturalne. Jego bohaterowie są prawie bez wyjątku ludźmi wykształconymi i widzi się w nich skutki renesansowego wychowania. Znają przedewszystkiem dzieje starożytne i starożytnych poetów, stamtąd biorą przykłady wzniosłego sposobu myślenia, stamtąd bucha ogień, zapalający ich wyobraźnię wizjami wielkich czynów i serca żądzą sławy. Wspominają często o historji ojczystej i jej potężnych postaciach, w których ślady pragną wstępować. Jedynie szorstki Hotspur stanowi pod temi względami wyjątek.

Osobnego studjum wymagałby stosunek Szekspira do sztuki. Anglja elżbietańska pozostała w niej naogół wtyle za Włochami i Francją, za Hiszpanją, a nawet za Niemcami. Nie miała jeszcze własnego malarstwa, rzeźby i przemysłu artystycznego. Gdy poeta opisuje dzieła sztuki, łatwo poznać, że służą mu za wzór obrazy, posągi i sprzęty obcego pochodzenia. Ale tem wyraźniej czuje się, że radby rodaków zachęcić do oryginalnej twórczości.

Pod jednym względem stała Anglja za czasów Szekspira wyżej od innych krajów i wyżej, niż kiedykolwiek miała stanąć. Miała piękną muzykę, opartą głównie na samoistnym, narodowym rozwoju, miała szereg wybitnych kompozytorów i wykonawców. Jeden ze współczesnych teoretyków opisuje w elementarnem dziełku ciekawą scenę towarzyską: Na przyjęciu proszą wykształconego młodego człowieka, aby zaśpiewał, a gdy tłumaczy się, że nie umie, wszyscy dziwnie patrzą na niego i rozlegają się nawet szepty: „A ten gdzie się wychował?" Pieśń i muzyka były ulubionem urozmaiceniem dramatów, to też Szekspir odznaczał się wielkiem zamiłowaniem do sztuki, tak ściśle złączonej z obu jego zawodami. Jakiś cierpliwy krytyk obliczył, że dzieła jego zawierają 170 wzmianek o muzyce, 247 wzmianek o śpiewie. Nie ilość tu jednak ma wagę, lecz jakość. Mniejsza o gruntowną znajomość techniki, instrumentów i terminów, które mogły być znane tylko wtajemniczonemu. Szekspir uważa nawet muzykę, jak dowodzą np. „Król Lear" i „Burza", za skuteczny środek leczniczy, a w „Kupcu weneckim", zaznaczywszy, że harmonja tonów działa i na dzikie zwierzęta, dochodzi wprost do pewnej przesady:

Ten człowiek, co muzyki nie ma w sobie
I słodką zgodą dźwięków się nie wzrusza,
Jest zdolny zdradzać, oszukiwać, niszczyć,
Skłonności jego czarne są, jak piekło.
Nie miejcie do takiego zaufania.

Gdy dziś, czytając Szekspira, przyglądamy się zewnętrznej szacie jego myśli, natrafiamy nieraz na przenośnie i porównania dla nas martwe. Postęp cywilizacji i języka zabił ich znaczenie, rozumiemy je też jedynie dzięki objaśnieniom. Zupełnie podobnie ma się rzecz i z samemi myślami. Od zgonu poety upłynęło lat z górą trzysta. Nauczyliśmy się w tym czasie, że rumianek nie krzewi się tem silniej, im bardziej go się depce, że koński włos nie może w zgniłej wodzie przemienić się w węża, że planety nie mają wpływu na cha-

rakter i czyny ludzi. Tak samo nauczyliśmy się przywiązywać wagę nie do rodu człowieka, lecz do jego wewnętrznych zalet; prócz kobiety żony i matki znamy kobietę samoistną, pracującą, jak mężczyzna; przestaliśmy widzieć w monarsze symbol ojczyzny, zresztą widzimy, że można obejść się bez symbolu i jakkolwiek nie lekceważymy odwagi wojskowej, nauczyliśmy się spostrzegać ją nietylko u wodzów, ale i u szarego „nieznanego żołnierza"; nauczyliśmy się też stawiać równie wysoko pracę pokojową. Nie przywiązujemy już znaczenia do niektórych zewnętrznych stron ideału renesansowego.

Szereg punktów poglądu na świat Szekspira uległ dla nas zmianom. Lecz, jak zauważył z pewnością uważny czytelnik tego rozdziału, tendencja ku zmianie była najczęściej zaznaczona, choćby lekko, u samego Szekspira. Nadto łatwo przekonać się, że nie znikł żaden z punktów zasadniczych. Te pozostały, jak były, i — powtórzmy raz jeszcze — są nadal niejako podręcznikiem najwyższej etyki, jaką wydały rasa aryjska i chrześcijaństwo.

Grzeszy się w naszych czasach ciężko lekceważeniem spraw duchowych, zapomina się o nich wśród gorączki życia. Niejeden odpowiedziałby na taką uwagę: Co nam po filozofji i poezji, skoro mamy kolej żelazną, auto, aeroplan, operacje odmładzające i kino?— Kilka minut myślenia dowiedzie nam, że bez jasnych wytycznych moralnych wszystkie nasze wynalazki będą jedynie środkami pogoni za brudnym zyskiem, narzędziami złych czynów i rozsadnikami zepsucia. Nie należy pogardzać zdobyczami naszej kultury materjalnej. Ale tylko zdobycze duchowe, osiągnięte przez rasę naszą w ciągu niezliczonych wieków, mogą nadać im prawdziwą wartość i prawdziwą treść wewnętrzną. Szukajcie jej w Szekspirze — a znajdziecie.